Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Eckardt, Ludwig,

Vorschule der Aesthetik zwanzig Vorträge

Bd.: 2

Karlsruhe 1865

L.eleg.g. 121 e-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573784-1

L.eleg.g.121e

VORSCHULE DER ÆSTHETIK.

ZWANZIG VORTRÆGE

VON

LUDWIG ECKARDT.

MIT 150 HOLZSCHNITTEN



UND VIELEN MUSIKBEISPIELEN.

II Bd.

SECHSTE LIEFERUNG.

KARLSRUHE,
A. BIELEFELD'S HOFBUCHHANDLUNG.
1864.

VORSCHULE

DER AESTHETIK.

KARLSRUHE.
Druck der W. *Hasper*'schen Hofbuchdruckerei.

VORSCHULE

DER

AESTHETIK.

ZWANZIG VORTRÆGE

VON

LUDWIG ECKARDT.

MIT 176 HOLZSCHNITTEN, TITELBILDERN UND MUSIKALISCHEN BEISPIELEN.

ZWEITER BAND.

KARLSRUHE
HOFBUCHHANDLUNG VON A. BIELEFELD.
1865.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Die Vorträge, welche diesen Band bilden, liegen dem Leser in bedeutender Erweiterung vor. Den Herren Hofkapellmeister *Strauss* Vater und Musikdirektor *Strauss* Sohn in Karlsruhe spreche ich in Bezug auf die musikalischen Beispiele warmen Dank aus.

Die Aufnahme des ersten Bandes übertraf meine kühnsten Hoffnungen; möge meine „*Weltgeschichte der Kunst*", einem gleich freundlichen nnd zahlreichen Leserkreise begegnen.

Karlsruhe, Weihnachten 1864.

Ludwig Eckardt.

Inhalts-Verzeichniss

des

zweiten Bandes.

Vorrede.

Seite

Vierzehnter Vortrag.

Mimik und Tanzkunst. Die Tonkunst I. 1

Fünfzehnter Vortrag.

Melodie und Harmonie. Die Arten der Instrumentalmusik . 33

Sechzehnter Vortrag.

Symphonische Dichtung. — Der Gesang. — Kirchliche und religiöse Musik. — Oratorium und Oper. — Richard Wagner. — Das Alexanderfest 106

Siebzehnter Vortrag.

Die Kunst des Dichters 215

Achtzehnter Vortrag.

Die Kunst des Epikers und Lyrikers 276

Neunzehnter Vortrag. Seite

Die Kunst des Dramatikers 354

Zwanzigster Vortrag.

Die Kunst des Dramatikers (Schluss). — **Tragödie und Komödie. — Der Dramenzyklus. — Die Schauspielkunst. — Kunst und Weltgeschichte. — Religion, Philosophie, Kunst** . 383



KUNSTHALLE IN CARLSRUHE — MUSÉE DES ARTS À CARLSRUHE

bei A. Bielefeld.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Vierzehnter Vortrag.

Mimik und Tanzkunst.

Die Tonkunst. I.

Nach allgemeinen Erörterungen über das *schöpferische Prinzip*, das *Wesen des Künstlers*, die *Gesetze der Schönheit* und nach einer *Theilung* der *Einen Kunst* in *Künste* traten wir in die Besprechung derselben ein, zunächst der *Architektur*, *Plastik* und *Malerei*.

Die bisher besprochenen Künste stellten die Körperwelt mit körperlichen Mitteln und in der Anschauungsform der Körper, des *Raumes* dar.

Dies geschieht zwar auch in den sogenannten *lebenden Bildern*, welche die Gruppirung bekannter Gemälde durch lebende Personen wiedergeben, jedoch mit dem Unterschiede, dass hier die volle Gestalt der Plastik mit der Farbe der Malerei und beide mit dem frischen Leben der Wirklichkeit verbunden sind.

Diese lebende Bilder haben von der bildenden Kunst nur das herübergenommen, dass sie *Einen* Moment darstellen und für diesen gleichsam gebannt sind.

Diese Gestalten sind nur im Raume, nicht in der Zeit, denn an derselben nehmen sie nicht Theil. Sie handeln nicht und schaffen daher keine Zeitabschnitte, keine Vergangenheit und Zukunft, nur ewige Gegenwart. Ewig, wenn der menschliche belebte Körper — vielleicht machen die indischen Büsser eine traurige Ausnahme — unbewegt im Raume beharren könnte.

Einen Schritt weiter . . . und die Gestalten bewegen sich. Sie sind aber noch stumm, ihre Kunst ist die *mimische*. Geberden sprechen die wechselnden Zustände des Innenlebens aus. *Krause* nennt jede mimische Darstellung ein werdendes Gemälde; richtiger vergleicht man sie mit einer Reihe von Gemälden. Jede Bewegung soll schön, malenswerth sein.

Eine schöne Erscheinung, reiche Phantasie, nachahmendes Talent, angeborne Grazie werden die Mimik begünstigen, welche mit der Tanzkunst den Uebergang von den Künsten des Raumes zu denen der Zeit (Musik und Poesie) in dem Sinne bilden, dass sie das Schöne im *Raume* durch ihre Gestalt und die Stellungen in Ruhe, dagegen durch ihre Bewegungen in der *Zeit* verwirklichen.

Beide verbinden sich bereits mit Musik; doch ist diese hier noch untergeordnet und kann sogar wegfallen. Der Schwerpunkt dieser Künste fällt in die Schönheit der menschlichen Gestalt und ihrer Bewegungen.

Die ruhende Gestalt ist immer der Ausgangspunkt jeder *werdenden* Schönheit der Bewegung, und diese führt stets wieder auf jene zurück. In der ruhigen Stellung werden wir immer noch an die Plastik zurückerinnert.

Die Mimik und der Tanz erweitern sich gerne zum Cyklus, schlingen den rothen Faden einer leichten luftigen feenhaften Handlung durch ihre Geberdenspiele und schaffen das *Ballet*, die Ankündigung des Drama's auf einer Vorstufe. Das Ballet ist das *Drama der Plastik*, schön, doch stumm.

Nur eine deutsche Tanzweise des Mittelalters, das *Tanzlied* oder der *Leich*, verband Tanz, Musik und — *Wort.*

Von dem Tanze der Alten als einem Bestandtheile des Gottesdienstes können wir kaum eine genügende feierliche Anschauung machen: Thaten und Leiden des Gottes wurden in der Form einer Pantomime veranschaulicht; der Tanz malte auch Vorgänge, die Weinlese oder den Kampf, auch Räumliches, zum Beispiele das Labyrinth.

Wir scheiden einen Kunst- und einen Volkstanz; der erstere will durch Anmuth der Bewegungen und Hervorhebung der menschlichen Schönheit gefallen; der zweite, der Gesellschaftstanz, ist ganz subjektiver Natur und sucht nur eigenes Vergnügen, nicht das Gefallen der Zuschauer. Am ehesten waltet in den Volkstänzen und der Tanzweise der südlichen Völker noch eine Rücksicht auf die schöne Form, mithin auch auf den Zuschauer.

Der Tanz ist auch ein Stück Kulturgeschichte und hat sich mit der Zeit verwandelt. Noch im vorigen und im Anfange dieses Jahrhunderts der Heiterkeit, einer klaren, gemässigten Freude gewidmet, stellt er nun ausschlieschlich das *Pathos der Liebe* dar. Die Färbung

ist daher leidenschaftlicher, das Tempo rascher geworden. Rascher, wie das Thun der ganzen Zeit.

Wer denkt hier nicht an den armen Kapuziner, der schon vor ein Par Jahrzehenden das rasche Walzen der armen bethörten Gegenwart und das kontrastirende sittsame Tanzen der Jungfrau Maria auf der Kanzel «plastisch» schilderte!

Riehl will das beschleunigte Tempo des Tanzes auf Weber's «Aufforderung zum Tanze» und das diesem Meister eigenthümliche Allegro con fuoco zurückführen. —

Der Mimiker und der Tänzer entbindet die versteinerte Gestalt der bildenden Künste zu Bewegungen, aber diese sind nicht willkürliche. Ein neues Gesetz erhebt sich und ordnet sie, indem es die Zeit, in der die Bewegungen werden, gliedert, ein neues und doch uraltes, die ganze Welt beherrschendes Gesetz, das des *Rhythmus*.

Schiller verkündet es, auf den Tanz hinsehend, auf die, im Wellenschwung sich schwebenden Schritts drehenden Paare.

Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung,
Und ein *stilles Gesetz* lenkt der Verwandlungen Spiel.
Sprich, wie geschieht's, dass rastlos erneut die Bildungen schwanken,
Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt?
Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet,
Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
Willst du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt;
Und *dir* rauschen umsonst die Harmonien des Welltalls?
Dich ergreift nicht der Strom dieses erhab'nen Gesangs?
Nicht der begeisterte Takt, den alle Wesen dir schlagen?
Nicht der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum
Leuchtende Sonnen schwingt in kühn gewundenen Bahnen?

Wir stimmen diesem Preise des Rhythmus vollkommen bei, nur müssen wir ihn von der Musik vorläufig noch trennen. Da man ohne Musik und doch taktmässig tanzen kann, so ist es klar, dass der Rhythmus nicht an den musikalischen Ton geknüpft ist und schon in der Regelung von Bewegungen bestehen kann. Das Taktiren, der lautlose Rhythmus zeigt es Ihnen auch, ein *körper*gewordener Rhythmus. Nur wird der Ton diese Regelung unterstützen und markiren, weil dann zwei Sinne sie auffassen, Auge und Ohr.

Der Rhythmus zerlegt die Zeit in gleiche Abschnitte und hebt die Gleichheit der Töne oder Bewegungen dadurch auf, dass er bestimmte

Töne oder Bewegungen mittelst des Iktus betont. Die einzelnen Theile des Rhythmus werden uns in der Musik als Takte bekannt werden; in der Tanzkunst entsprechen ihnen die Tanzschritte, in der Poesie die Versfüsse.

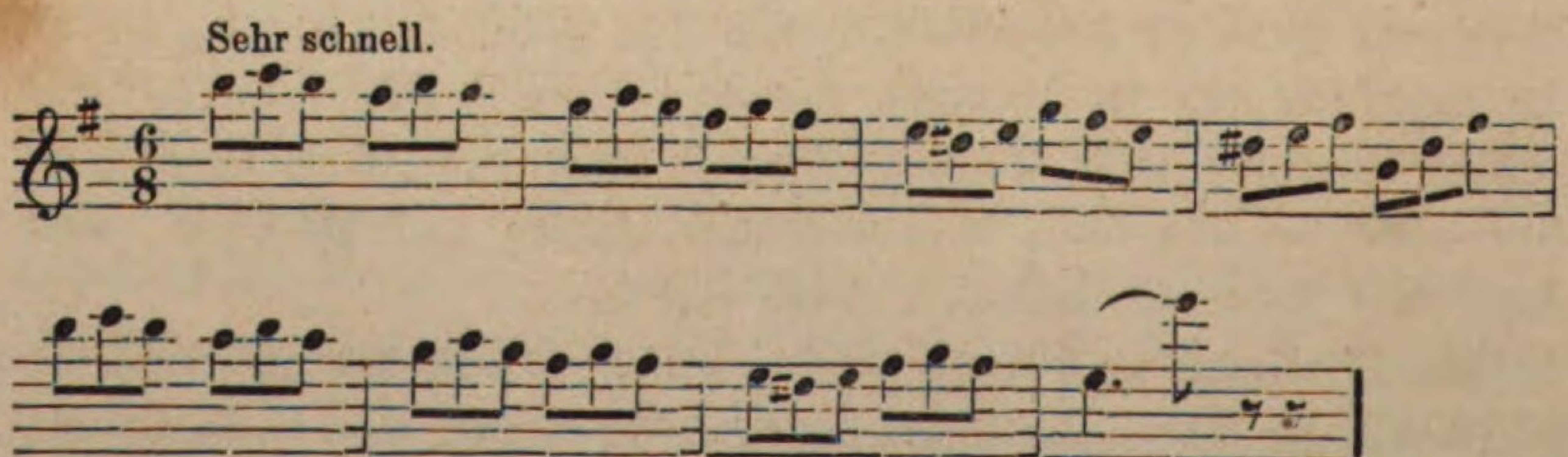
Die verschiedenen Nationen haben ihre eigene Tänze und Tanzrhythmen geschaffen.

Die spanischen Tänze zeigen Würde und Anmuth. So die *Sarabande* in $^3/_4$-Takt, in welcher Art zu komponiren selbst Sebastian Bach nicht verschmähte.

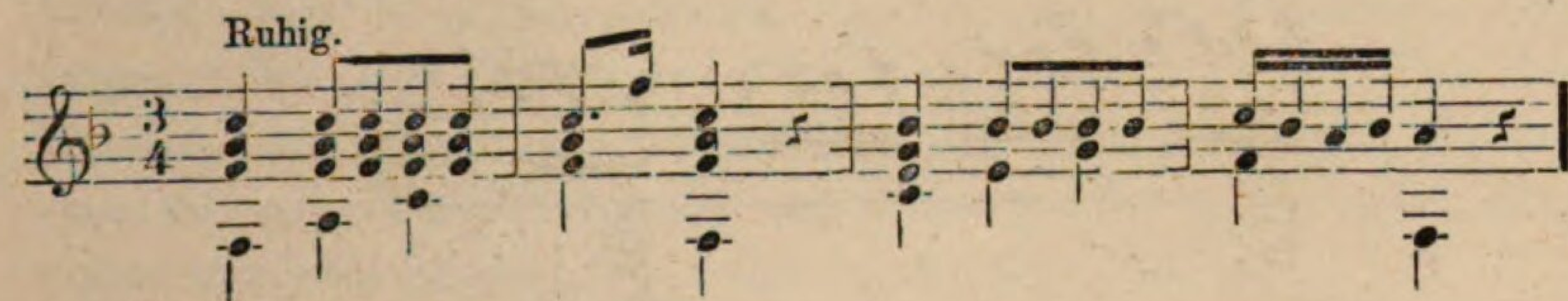


Aehnlich der *Fandango* in $^3/_4$-Takt, der uns so beschrieben wird: Er beginnt langsam, aber mit unendlicher Anmuth; zarte, leicht ineinander verschmelzende Bewegungen rufen die zierlichsten Gruppen hervor. Die Arme der Tanzenden heben sich, ihre Köpfe sinken zurück, und die seitwärts gehenden zärtlichen Blicke suchen sich; es ist die verborgene schwellende Sehnsucht, die noch nicht laut zu werden wagt; die Kastagnetten schlagen leise begleitend an. Allmälig wird der Tanz lebhafter, die Hände heben sich schneller, lauter tönen die Kastagnetten, und, leise mit den Zehen auftretend, scheinen die Gestalten, ewig wechselnd, sich in wunderbare Bewegungen aufzulösen. Obwol der Tanz immer feuriger wird, bewahren die Gestalten noch immer die höchste Grazie.

Die *italienische* Tanzmusik liebt eine rasche schwunghafte Bewegung. Die Ruhe ist nur ein gemässigter Uebergang zu *neuer* Erregung. Die *Tarantella* im $^6/_8$-Takt ist der heftigste Tanzrhythmus und nimmt an wilder Hast fortwährend nur zu. Die Tanzenden fahren wild umher, als wenn sie von der Tarantel gestochen wären.



Die *französische* Tanzmusik ist die getanzte Galanterie, die gemässigte oder richtiger gesagt gezügelte Fröhlichkeit des Salons, die freilich leicht in ein schlimmes Extrem umschlagen kann. Die Menuett bewegt sich im $^3/_4$-, die Française im wechselnden Takt. Sie kennen Mozart's kleines Meisterstück:



Der *englische* Tanz (Anglaise) bewegt sich im $^2/_4$-Takt, in leichter gefälliger Weise. Man wollte in ihm einen praktischen Geist erkennen, der sich erheitern will, ohne sich dabei mit wehmüthigen Anklängen zu plagen oder sich zu sehr zu ermüden.

Der *slavischen* Tanzmusik, der bei den Russen, Czechen und Südslaven liegt eine wilde Schwermuth zu Grunde, die sich zu betäuben, ein Wehe zu vergessen sucht. Ich erinnere an die Polka im $^2/_4$-Takt.

Ein edler Ton spricht aus der *ungarischen* Weise, etwas Ritterliches, Keckes, Melancholisches; so tanzt ein Reitervolk, das an den Rhythmus der Sporen von Kindheit an gewohnt ist. Der Rhythmus ($^2/_4$-Takt) ist scharf markirt.



Ein von der Kunst sehr bevorzugter Tanz ist die *Polonaise*. Im $^3/_4$-Takt sich bewegend, in einer gewissen Gemessenheit einherschreitend, bringt sie durch eine eigenthümliche Behandlung des schlechten Taktheils eine stockende Bewegung hervor, die mit einer gewissen Erhebung abwechselt. Man wollte in ihr ein Bild ritterlicher Liebe, tiefer Sehnsucht, eines Strebens ohne Rast, ein Suchen und Finden und Wiederverlieren der geliebten Seele in den Labyrinthen des Lebens erkennen. Polonaise aus «Faust» von Spohr:



Der echte *deutsche Tanz* war ursprünglich sehr reich, ein ganzer Roman des Suchens, Werbens, Strebens und Findens, der erst zuletzt in den Walzer überging, diesen grossen Kreis der Liebe, der aus so vielen kleinen schwebenden Kreisen besteht und sie alle durch das gleiche Gefühl umfasst, ein Bild der Weltbewegung. Man hat später den Roman fallen gelassen und beginnt jetzt gleich mit dem letzten Kapitel: die Geliebte ist errungen, ehe um sie geworben wurde. Die deutschen Damen sollten es ihren Tänzern etwas schwerer machen und auf die Wiederherstellung des ganzen Romans dringen. Der deutsche Tanz steht mit dem Ernst, der Schwerfälligkeit, der Langsamkeit der Deutschen bei dem immer rascher werdenden Tempo in einem Widerspruche und entspricht nur der deutschen, schwärmerischen Liebe. Der enge Schleifer hat den $^2/_4$-, der weite den $^3/_4$-Takt. Die Musik ist gemüthvoll, etwas schwermüthig zuweilen, oft heiter; ein bestimmter politischer Charakter spricht sich in ihr nicht aus, wie doch bei anderen Völkern.

——— • ———

Der Tanz macht den Versuch, den Körper der Schwere zu entbinden, ihn ganz in Bewegung zu verwandeln. Ist der Körper in der Plastik *ganz Raum*, so ist er hier fast *ganz Zeit* geworden.

Stimmt der Anblick des Tanzes auch deshalb die Nichttanzenden oft schwermüthig, weil wir hier den Menschen so ganz in die Macht der Zeit gegeben sehen? Derselben Zeit, die uns, wenn sie schon jetzt künstlerischen Schmuck angenommen hat, mit Vergänglichkeit bedroht?

«Alles fliesst» — sagt Heraklit — «und wir baden nicht zweimal in demselben Fluss, noch dieselben.»

Nachdem die bildende Kunst, ihrem monumentalen Charakter gemäss, das *Bleibende* dargestellt, drängt es uns immer mehr, eine würdige künstlerische Fassung seines Gegensatzes d. h. des *Werdenden* zu gewinnen.

Zunächst wollen wir das *Werden selbst* darstellen. Das reine Werden, von allem Körperlichen abgelöst, ist der *Rhythmus.* So lange er mit dem Tanze verknüpft war, konnte ihn der Sinn des Raumes, das Auge, wahrnehmen; vom Tanze abgelöst muss er, um noch wahrnehmbar zu bleiben, zum Tone greifen und wendet sich, indem er diesen gliedert, an den Sinn der Zeit, das Ohr.

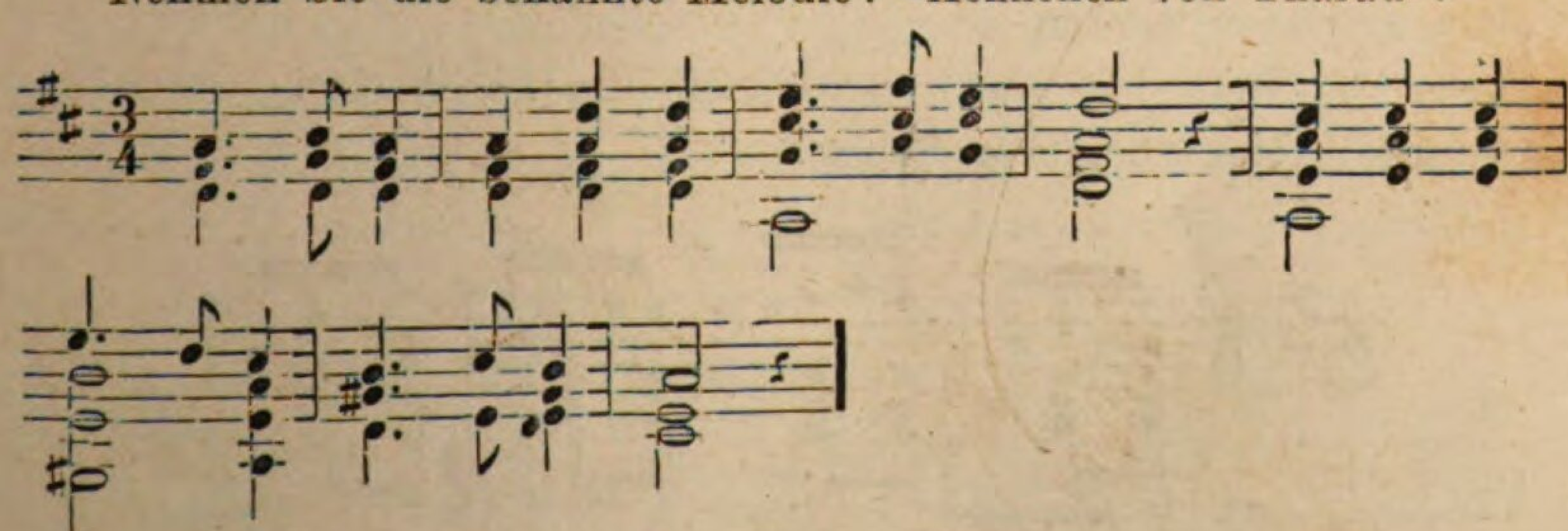
So sind wir, von der Malerei ausgehend, durch die lebenden Bilder, die Mimik, den Tanz schrittweise auf die *Musik* geführt worden.

Der bis dahin gefesselte Ton entbindet sich und tritt selbstherrlich auf; in der reinen, der eigentlichen Musik, der Instrumentalmusik verschmäht er das Wort.

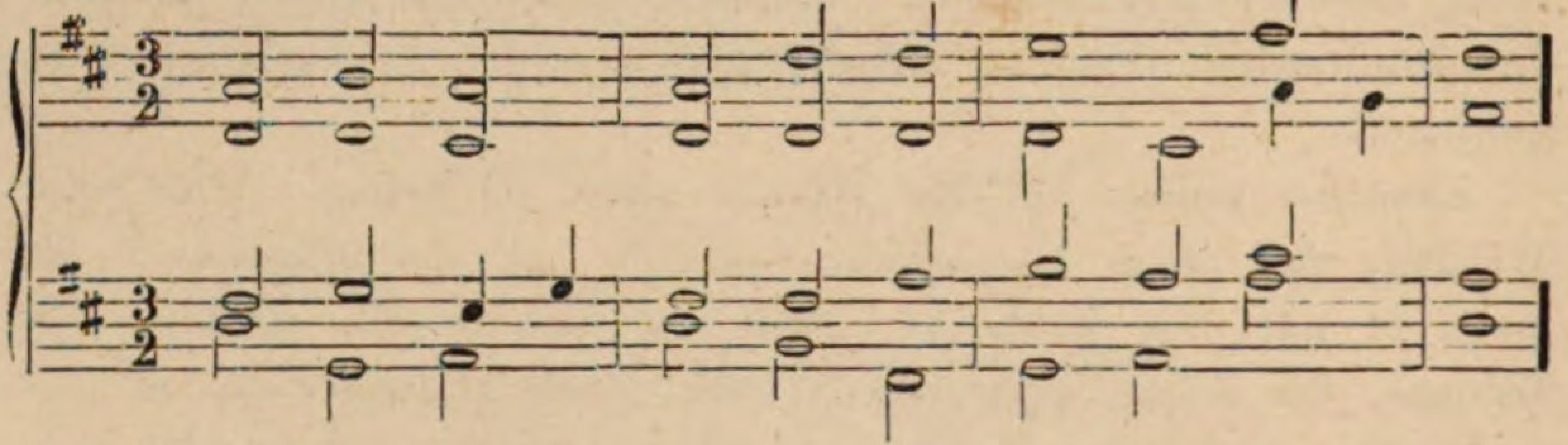
Die Seele, die in den bildenden Künsten die Aussenwelt wiedergeben musste und sich nur mittelbar mittheilen konnte, nimmt den an sich inhaltlosen Ton und giesst in ihn ihr ganzes Innenleben. Daher sind wir plötzlich auf den Boden einer ganz *subjektiven* Kunst versetzt. Wir können unsere Seele nicht auf einmal geben wie ein Portrait, sie ist nichts Räumliches; wir müssen ein Darstellungsmittel nehmen, das ein Nacheinander bietet, und dieses ist gerade der *Ton*, die *hörbare Zeit.*

Das Wichtigste für den *Charakter* der Musik ist, wie wir sehen werden, das *Tempo*, welches die Dauer der einzelnen Viertelnote in einem bestimmten Tonwerke festsetzt. Durch ein geändertes Tempo kann ich ein Lied von der Strasse in einen Choral verwandeln und umgekehrt.

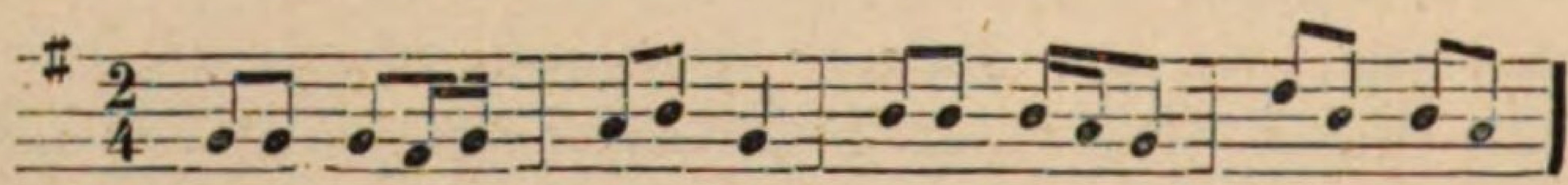
Nehmen Sie die bekannte Melodie: «Aennchen von Tharau».



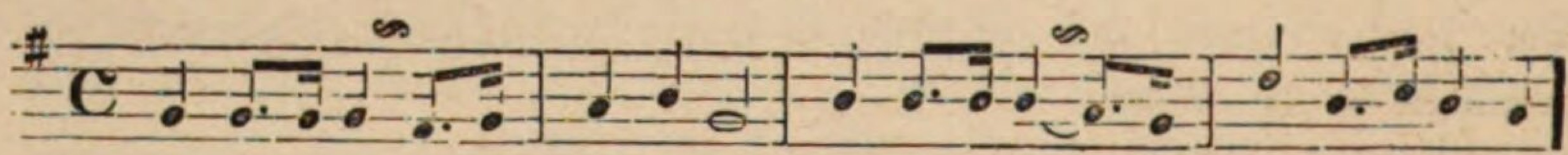
In den $^3/_2$-Takt gebracht, wie ganz anders tönt sie alla capella:



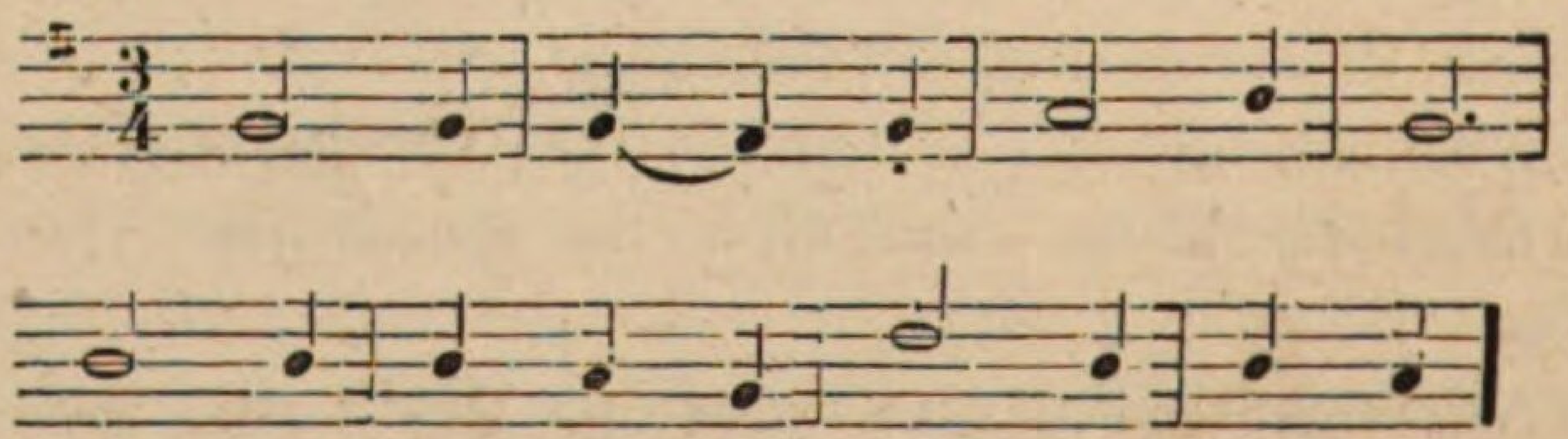
Umgekehrt, kennen Sie dies Tanzmotiv?



Oder dieselbe Weise marschartig behandelt?



Ueberrascht es Sie nicht, in dem, seiner trivialen Bewegung entkleideten Kerne einen der feierlichsten Choräle zu entdecken, «Te Deum laudamus?«



Tempo kommt von *tempus*, die *Zeit*. Mit Recht wird die Zeit die Beherrscherin der Musik, der Kunst der Zeit.

Man hat die Taktarten zu charakterisiren gesucht; haben sie auch Eigenthümliches, so darf eine solche Charkteristik doch nicht auf die Spitze getrieben werden.

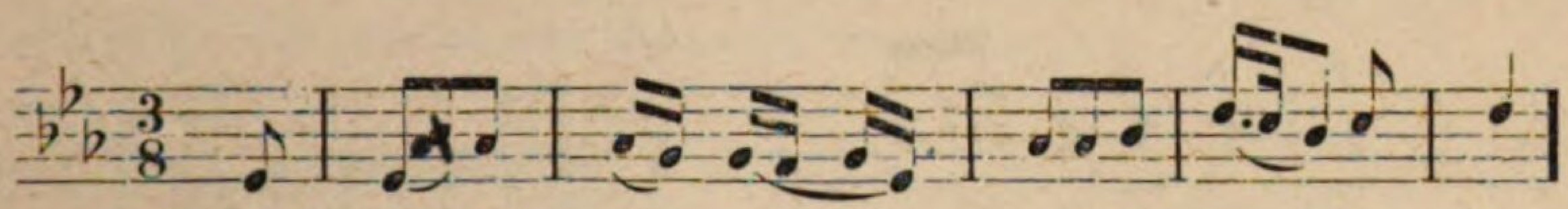
Der $^2/_8$-Takt hat einen unverkennbaren gleichmässig unruhigen Charakter. Hexentanz von Spohr:



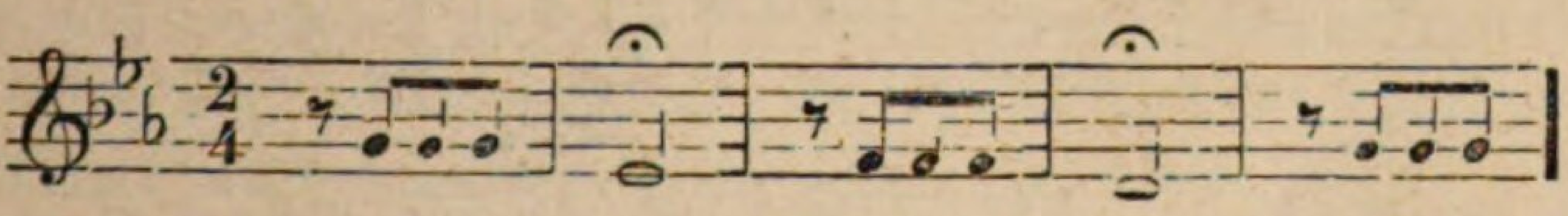
Der $^3/_8$-Takt ist bereits eines sehr verschiedenen Charakters fähig. Er soll eine kindliche, oft kindische Fröhlichkeit athmen z. B. «Jakob und seine Söhne»;



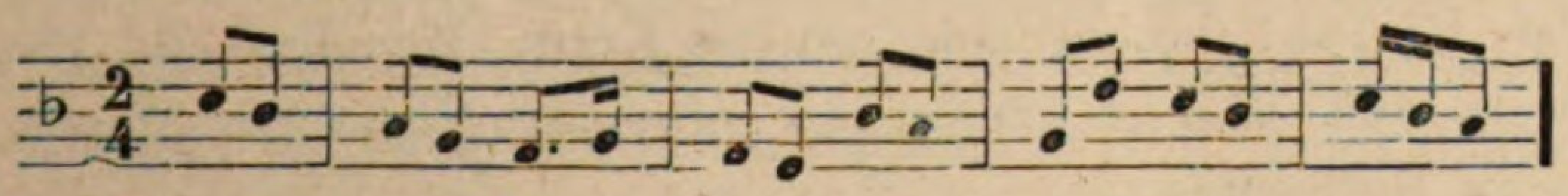
aber er verträgt sich auch mit einem Adagio aus der As-dur-Sonate von Beethoven:



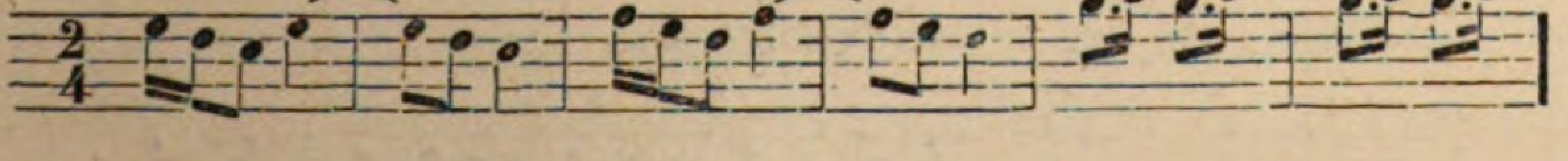
Der $^2/_4$-Takt soll in der klaren Symetrie seiner Theile nur auf harmonische Seelenzustände der Ruhe und des heitern Glückes deuten. Vergleichen Sie folgende Stelle aus der C-moll-Symphonie:



die Arie Zerlinens:



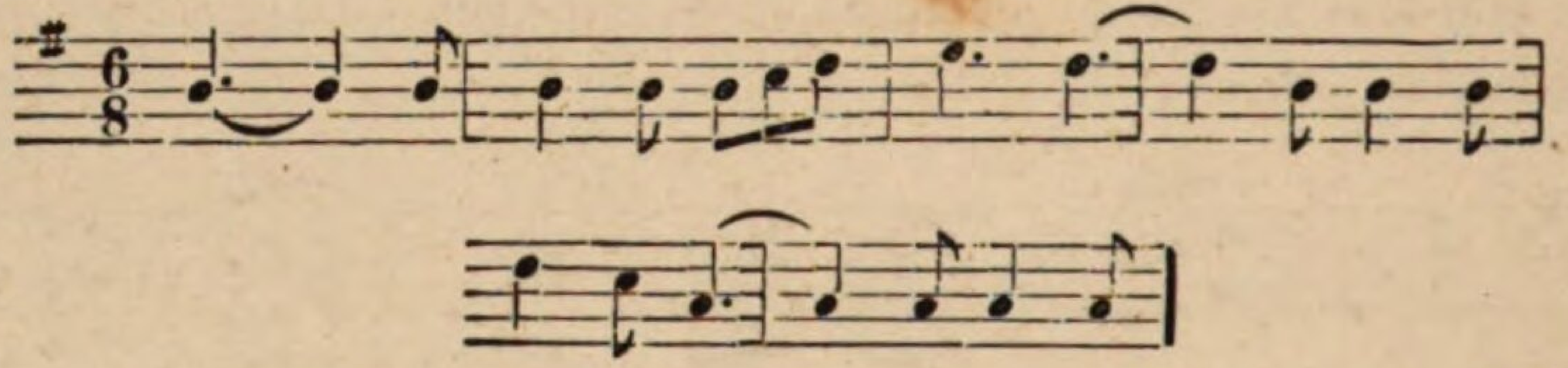
das Trinklied Osmin's aus der «Entführung» und den Matrosenchor aus dem «fliegenden Holländer»:



Der $^3/_4$- und $^6/_8$-Takt haben scheinbar die gleiche Zeitdauer, aber doch verschiedenen Charakter. Wenn Sie sich in beiden Takten sechs Achtelnoten als Inhalt denken, so betont der $^3/_4$-Takt das erste, dritte, fünfte, der $^6/_8$-Takt dagegen das erste und vierte Achtel. Vergleichen Sie die Stelle im «Freischütz»:



mit jener in der «Stummen von Portici»



oder spielen Sie z. B. «*Ich weiss nicht,* was soll es bedeuten», zuerst im $^6/_8$-, dann im $^3/_4$-Takt.

Betonung des ersten und vierten Achtels:

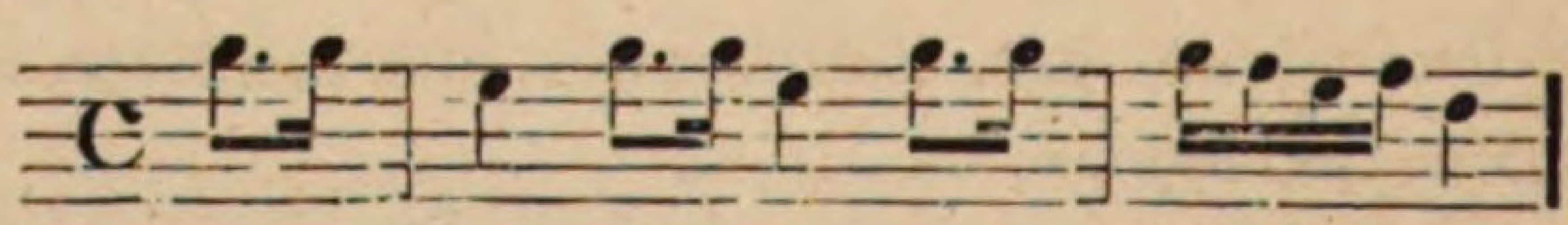


Mit Betonung des ersten, dritten und fünften Achtels:

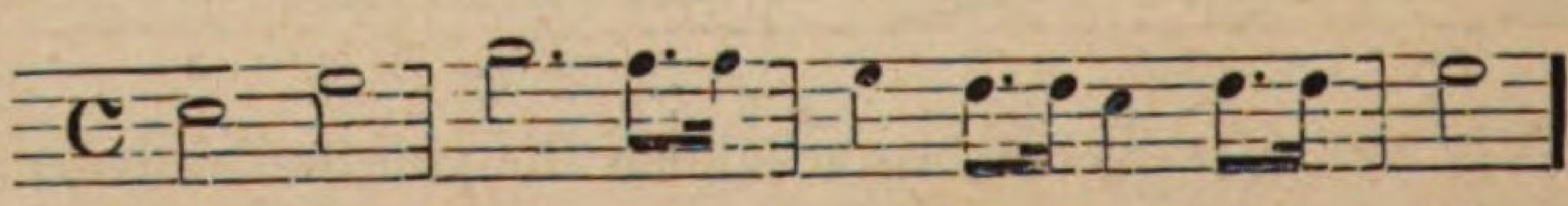


Im zweiten Falle, der richtiger mit dem $^3/_4$-Takt zu bezeichnen wäre, ist der Charakter des Motivs nicht unwesentlich verändert.

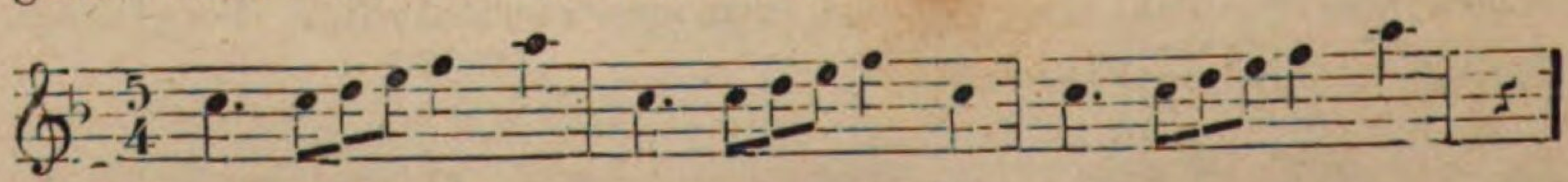
Der $^4/_4$-Takt besitzt eine gewisse Kraft, Männlichkeit, Hoheit; der kriegerische Marsch schlägt ihn gerne an. Hieher der Marsch aus «Figaro's Hochzeit»:



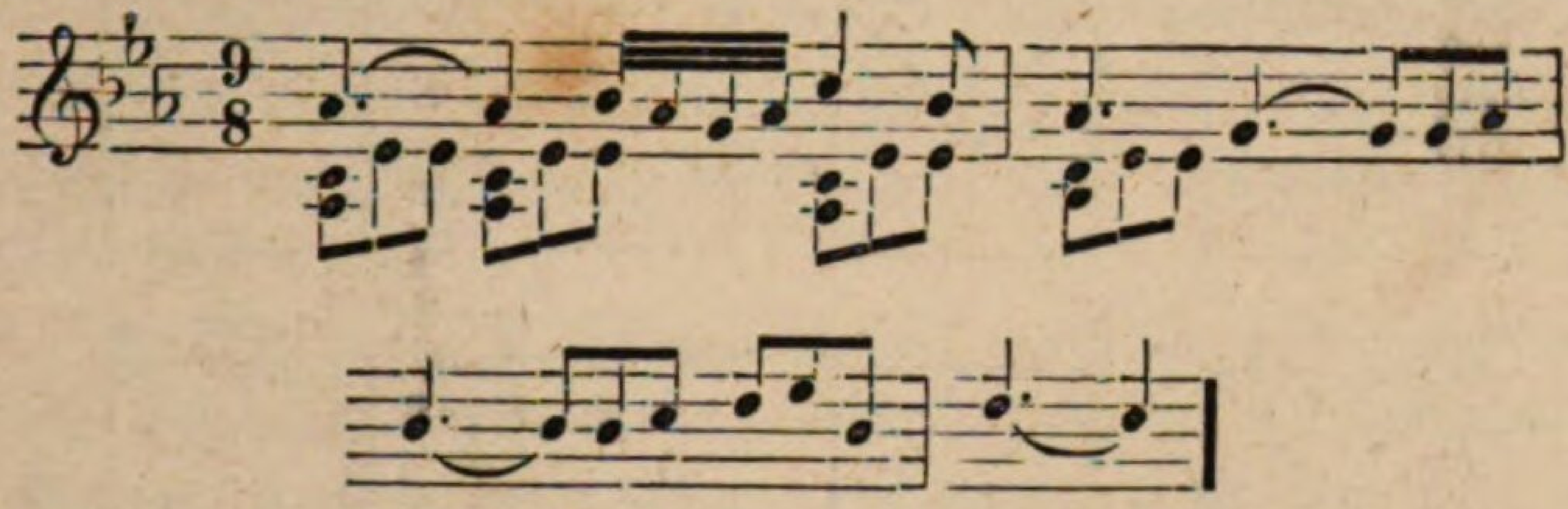
und der erste Satz der C-moll-Symphonie:



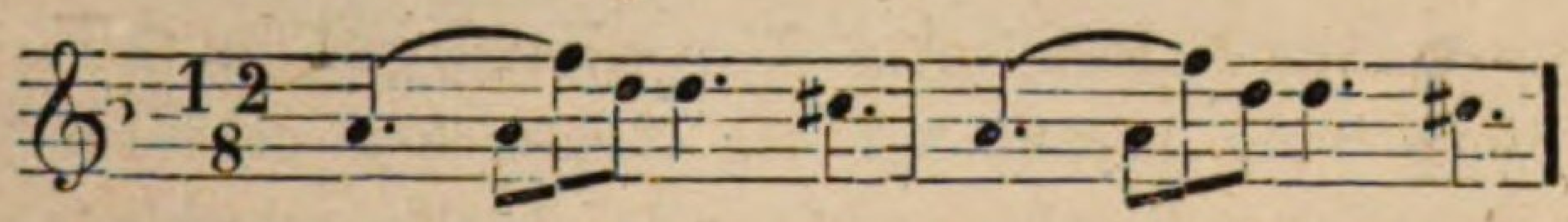
Den $^5/_4$-Takt lieben schottische und irische Volksweisen, z. B. folgendes Motiv aus der «weissen Dame»:



Im $^9/_8$-Takt spricht eine sanft bewegte Seele, ein elegischer Schmerz. Septett von Beethoven:



Der $^{12}/_{8}$-Takt hat einen grossartigen, für die Darstellung des Pathos und hoher Leidenschaftlichkeit, auch des Schmerzes wie geschaffenen Ausdruck. Lacrymosa aus Mozart's Requiem:



Halten wir noch einen Augenblick bei dem Uebergange, den wir mittelst der sog. lebenden Bilder, der Mimik und der Tanzkunst von der Malerei herüber zu der Musik genommen hatten.

Wenn Lavater sagt: «Der Maler muss Sinn haben für *Einheit des Moments*, der Musiker für die *Succession*», so war es unsere Aufgabe, eine Brücke von dem Nebeneinander des bildenden zu dem Nacheinander des tönenden Künstlers zu schlagen. Die Verwandtschaft der Landschaft mit der Musik wird uns hinterher auch daraus nun erkenntlich, dass die Landschaft zwar die Dinge ebenfalls *räumlich* nebeneinander stellt, aber mit grosser Tiefe. Wir gehen in der Natur des Künstlers hin und her, verweilen bald im Hinter-, bald im Vordergrunde, steigen bald den Bergweg hinan und ruhen bald im Thale . . . So geht das Nebeneinander der Landschaft leise in die Täuschung eines Nacheinander über.

Wenn die Künstler zu Düsseldorf jüngst die Pastoralsymphonie mit lebenden Bildern begleiteten, so sehen Sie hier, wie die Maler den von uns letzhin besprochenen Weg *zurück*gingen und — ihrer Art der Phantasie entsprechend — das *Werden* der Tonkunst in ein *Sein*, das Zeitliche in ein Räumliches zurückverwandelten.

Wir konnten bei dem Schwunge schöner Linien an den Fluss der Töne in der Melodie gemahnt werden; ähnlich sollen uns nun die Töne an Linien zurückerinnern.

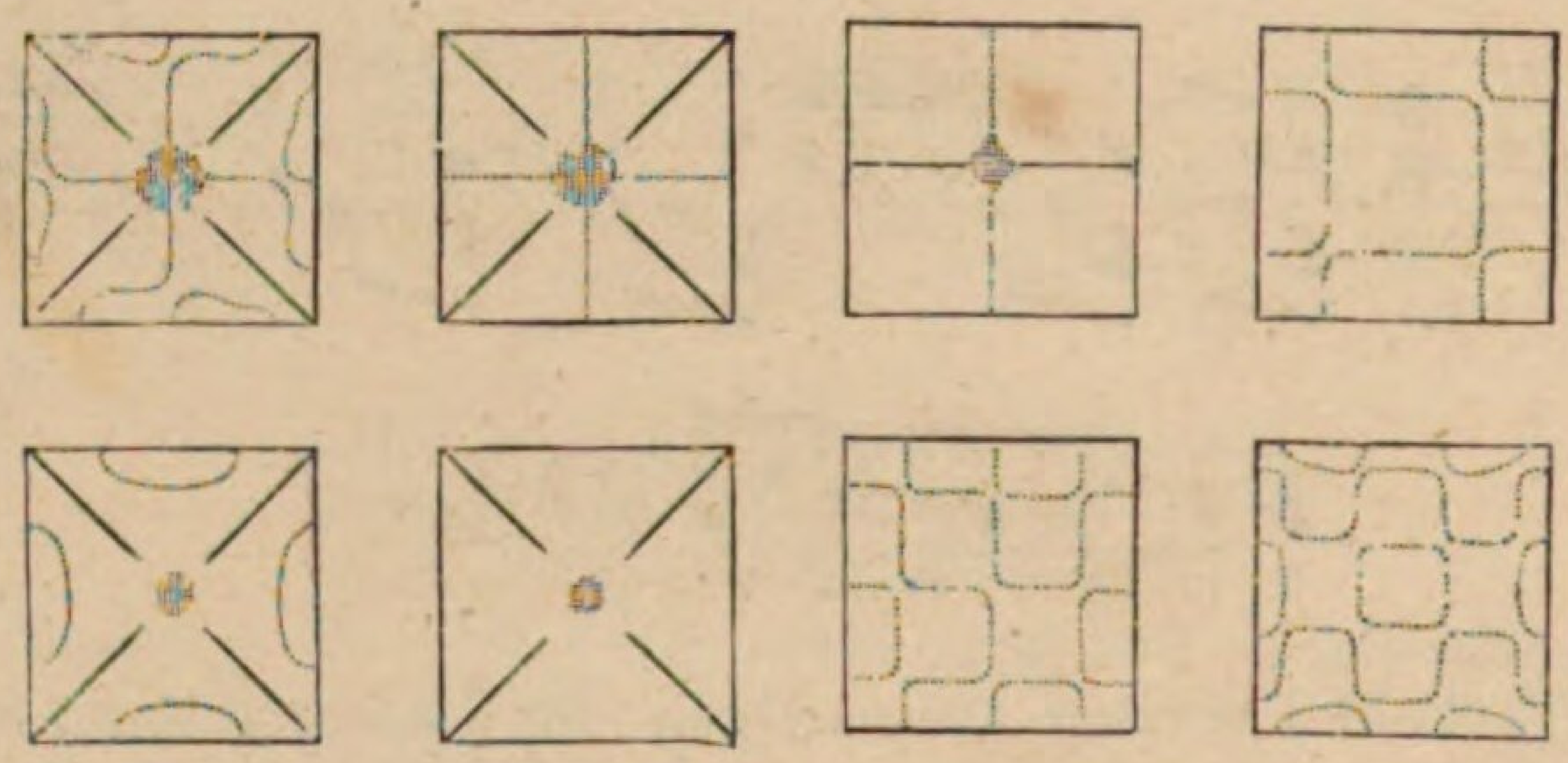


Fig. 140—147.

Einmal geschieht dies in den sogenannten, von ihrem ersten Beschreiber getauften *Chladni'schen Klangfiguren.* (Fig. 140—147.)

Ihre Entstehung beruht auf der Thatsache, dass bei tönenden Platten, Scheiben, Glocken nicht alle Theile schwingen. Wenn man nun eine Glastafel an einem Punkte fasst, mit feinem Sande bestreut und am Rande mit einem Bogen streicht, sie also in tönende Schwingungen versetzt, so fliegt der Sand von den schwingenden zu den ruhenden Theilen, die nun als Linien von wechselnder Gestalt — rund, viereckig, sternförmig, von mehr oder minder symmetrischer Form — erscheinen und Knotenlinien genannt werden.

Die Form der Figuren hängt davon ab, ob man eine runde oder viereckige Platte verwendet, sie an diesem oder jenem Punkte hält, stärker oder schwächer streicht. Man kann die Glasscheibe auch an einer Zwinge befestigen, die an einem Tische festgeschraubt ist.

Marx erhielt ähnliche Tonfiguren, aber von ganz neuer Gestalt, indem er dünne Membranen von Gummielastikum durch ein, einem Tropetermundstücke ähnliches Rohr von unten anblies und, nachdem sie in Schwingung gerathen waren, mit Sand bestreute.

Sayart beobachtete die Figuren, indem er eine Stimmgabel oder Orgelpfeife über die gespannte Membrane hielt.

Folgende bei diesen Versuchen gemachte Beobachtungen sind bedeutungsvoll. Nur der *reine* Ton bringt eine reine Klangfigur auf der Scheibe hervor. Verrückt man die Haltstelle ein wenig, so bildet sich die wachsende Unreinheit des Tones in einer Entstellung und Verzerrung der Klangfigur ab.

Die tieferen Töne, welche weniger Schwingungen zählen, geben einfachere, die höheren dagegen zusammengesetzte reichere Klangfiguren.

Solche Klangfiguren entstehen in einem gewissen Sinne beim Hören der Musik auch in uns und nehmen immer bestimmtere Gestaltungen an: Erinnerungen und Hoffnungen umgaukeln uns; das *Gehörte* setzt sich in uns in *Bilder* um.

Die Physiker z. B. Wheatstone haben auch die zeitliche Bewegung des Tones räumlich festzuhalten gesucht, den Ton selbst gezwungen, seine Bewegung niederzuschreiben, *zur Linie zu werden.*

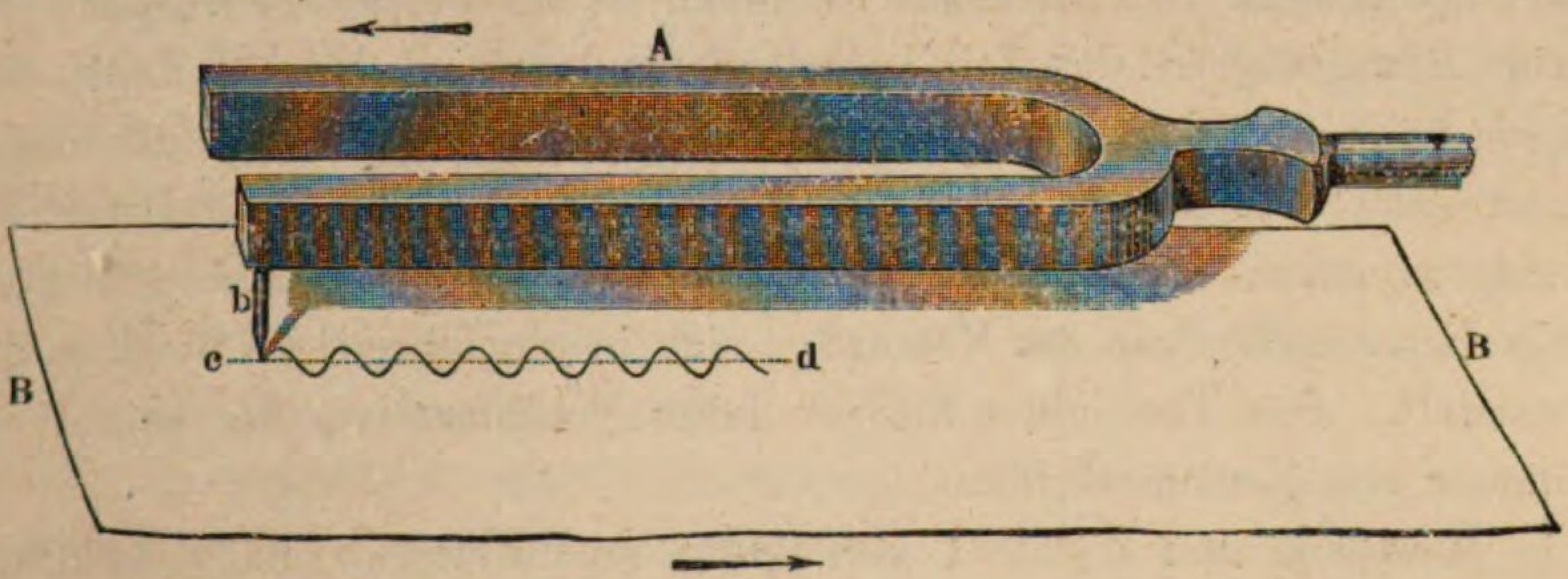


Fig. 148.

Denken Sie sich eine Stimmgabel (A) — in horizontaler Lage mit einem abwärts gekehrten Schreibstiftchen (b) an der einen Zinke — über einer mit Papier (B B) bezogenen Walze. (Fig. 148.) Wird diese in rotirende Bewegung gesetzt, so beschreibt das Stiftchen eine ganz gerade Linie (c d) auf dem Papier. Was zeigt sich aber, wenn die Zinken der Stimmgabel gleichzeitig zum Tönen gebracht werden? Die Gabel schwingt, die Zinke mit dem Stiftchen geht hin und her und statt



Fig. 149.

einer geraden entsteht eine *Wellenlinie* auf dem Papier. (Fig. 149.) Auf diesem Wege gelingt es der Wissenschaft, die Bewegung aller *tönenden* Körper gleichzeitig dem Auge sichtbar zu machen. Wenn Sie solche Linien vor sich sehen würden, ob Sie den Ton erriethen, ahnten, der sie beschrieben hat?

Da jeder Ton eine andere Zahl von Schwingungen besitzt, so lässt er auch eine andere Linie im Raume zurück. Jeder Ton hat mithin seine Linie.

Wenn wir so Töne zu Linien werden sehen, warum sollten wir die Linien des Malers nicht umgekehrt als werdende Töne empfinden?

Wir bezeichneten die Musik als die Kunst des *reinen Werdens.* Dies geht so weit, dass ihre Werke nicht wie in der bildenden Kunst und selbst in der Poesie, die doch auch eine Kunst der Zeit ist, dauernd fertig vor uns stehen. Das Tonstück muss immer *von Neuem werden.* Aehnlich verhält es sich auch mit Instrumenten. Selbst mit der Aeolsharfe. Das Bleibende an ihnen ist ein seelenloser Körper; erst eine Bewegung in der Zeit beseelt sie und nur wieder auf Zeit. Der Laie kann selbst das schwierigste Drama jeden Augenblick aufschlagen und lesen; ein Händel'sches Oratorium ist, wenige feste Partiturleser ausgenommen, für Alle ein verschlossenes Buch mit sieben Siegeln, bis dieses todte Sein der Notenzüge sich in ein lebendiges Werden verwandelt. Der Tondichter fordert daher Tonkünstler, die sein Werk immer von Neuem schaffen.

Weil Ton und Werden, Bewegung und Klang so enge verknüpft ist, trug *Pythagoras* den Ton in das weite All, glaubte, dass sich selbst die Bewegung der Gestirne in Tönen entbinde und schuf die phantastische Anschauung einer Musik der Sphären, der wir bei den Dichtern bis zu Jean Paul herab begegnen, welcher die zauberischen Klänge der blühenden Bäume und die Melodie der erwachenden Blumenknospe belauschen wollte. Das minder poetisch gestimmte Volk parodirt dies und spricht von Leuten, welche das Gras wachsen *hören.*

Keine Kunst ist so allgemein verständlich wie die Musik; sie wendet sich aber auch wie keine andere mit an die *sinnliche* Seite des Menschen. Nur die Farbe des Malers hat eine ähnliche *sinnliche* Macht, doch in ungleich geringerem Grade. Unsere Nerven werden von der Tonkunst in Mitleidenschaft gezogen, wir werden zu einem lebendigen Resonanzboden des Tones, wir werden zum Tone selbst und empfinden ihn bis zu seinen letzten Schwingungen in uns.

Daher ist die Musik auch die einzige Kunst, für welche das Thier Sinn zu zeigen vermag. Beobachten Sie nur den zum Spiele des Klaviers losschmetternden Kanarienvogel, das zu zierlichem Tanze oder muthigem Schlachtengange gestimmte Ross, erinnern Sie sich der von Musik herbeigelockten Spinne, des einsamen Gefangenen einziger Gefährtin! Und wieder ist es nur die Farbe, von der wir Aehnliches, aber in entgegengesetztem Sinne zu berichten wissen. Es gibt Thiere, welche z. B. den Eindruck der rothen Farbe unangenehm empfinden.

Es ist zwar wahr, dass die Musik des Menschen kein Vorbild in der Natur habe, sie daher die Natur nicht nachahme, ja — wie Helmholz meint — nicht einmal nach Naturwahrheit strebe; aber wir dürfen uns nur unserer Darstellung des Naturschönen erinnern, um sagen zu können, dass die Musik in der Natur wenigstens vorbereitet sei. Nicht umsonst liegt die Fähigkeit des Tones im Metalle und im Holze, nicht aus blossem Zufalle stehen auch hierin die edleren Metalle über den unedlen, steht das Holz, das Produkt des höheren, des Pflanzen-Reiches über allen Metallen. Nicht ohne Grund versucht die Natur im Singvogel die Wiedergabe der Empfindung in Tönen, wenn wir schon dieselben — selbst bei der Nachtigall und dem gepriesenen tonreichen Spottvogel (Turtus volyglottus) — vergeblich in unsere Noten und unsere Rhythmen zu bringen suchen. Es fehlt ihnen die *Pause*, gerade das Kennzeichen bewusster Musik.

Ja, die Grundlage unserer Harmonie, die Vierstimmigkeit, ist sie nicht bereits *in der Natur*, in den *vier Stimmen des Menschen* gegeben, Sopran, Alt, Tenor, Bass? *Wir* bauten die Fuge, aber ihre Möglichkeit liegt jenseits der menschlichen Kunst und Erfindung. *Den vierstimmigen Akkord legte Gott in die Natur* und schuf damit die Tonkunst.

—— • ——

Die Musik — dieser Name bezeichnete bei den Griechen ursprünglich alle Künste der Musen, später die Summe aller zu jener Zeit errungenen Kenntnisse, zuletzt die Tonkunst allein — hat als Kunst vier Elemente wie jede andere. Wenn wir die äussere Form in der harmonischen Ausgestaltung, die innere in der Durchführung der musikalischen Themen, den Stoff in der Melodie erkennen, so haben wir schliesslich nur zu fragen, worin die Idee oder der geistige Gehalt der Musik besteht, vorausgesetzt, dass sie eines solchen nicht etwa entbehrt.

Das Letztere hat *Hanslick* («Vom Musikalisch-Schönen») vor einiger Zeit zu behaupten gesucht und den *Materialismus* in die *Tonkunst* hereingetragen, den wir innerhalb der Malerei bereits zu bekämpfen suchten. Nach ihm ist die Musik nur ein Spiel der Töne. «Töne bewegter Formen sind einzig und allein Gegenstand der Musik.» Die Musik sei eine Art Arabeske, ein Kaleidoskop. Der Ton sei Selbstzweck der Musik und nicht die Darstellung eines Seelenprozesses! Das

klingt, als ob man von Rafael sagte, er habe die sixtinische Madonna der Farben wegen gemalt! Hat denn Hanslick nie Beethoven gehört? Die Musik ist ferner nach ihm (wegen ihres körperlosen Materials) die *geistigste* Kunst — das Wort ist noch körperloser — und von Seite ihres inhaltlosen Formenspiels die *sinnlichste* Kunst. Glauben Sie aber ja nicht, dass Hanslick diese Ansichten konsequent durchführt. Man hält ihm mit Recht folgende Stellen als Widersprüche entgegen: «Als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat eine musikalische Komposition in hohem Grade die Fähigkeit, selbst geist- und gefühlvoll zu sein.» — «Jede Kunst hat zum Ziel, eine in der Phantasie des Künstlers lebendig gewordene Idee zur äusseren Erscheinung zu bringen.» — «Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei. Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmässig schönen Tonkörpers: sie sind nicht er, sie sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn. Der Komponist dichtet und denkt; nur dichtet und denkt er in Tönen.» Wie stimmt aber dieses Denken des Tondichters zu der Inhaltlosigkeit der Tonkunst? Inhaltlos *sei* sie, weil jeder begriffliche Inhalt in *Worten* müsste gedacht werden können!

Ambros («Ueber die Grenzen der Musik und Poesie») trat dieser Herabwürdigung der Tonkunst zuerst entschieden entgegen, neuestens Carriere und theilweise Vischer, der vorzüglich den Gedanken bekämpft, dass die Musik auch unbestimmte Gefühle nicht darstelle, weil «Unbestimmtes darstellen« einen Widerspruch enthalte.

Wenn ältere Musiktheoretiker wie Forkel, Marpurg der Musik die Aufgabe stellten, Affekte durch Schilderung derselben im Zuhörer zu erregen, wenn neuere Komponisten sich in der Tonmalerei über die Grenzen der Musik hinausverirren, dann ist *Hanslick* in seinem Rechte, und deshalb konnte er theilweise Beifall finden.

Wenn uns ein Gefühl ergreift, so gerathen wir in eine gewisse Bewegung, eine Stimmung kündigt es an, begleitet es, klingt ihm nach. Das Gefühl so wiederzugeben, dass der Zuhörer es sofort mit dem ersten Tone erkenne, dass wir sogar die Veranlassung des Gefühls anzugeben vermöchten, das fällt dem Tondichter nicht ein; er versetzt uns aber in die Stimmung des Gefühls und führt uns so mittelbar in das Gefühl selbst ein. Der Maler gibt uns das Gefühl seines Helden im Antlitze desselben auf einmal, als ein Seiendes. Der Tondichter gibt uns das Werden, die Geschichte des Gefühls, den Lebenslauf einer Stimmung, wie Vischer sagt, das Gefühl also nicht in Einem,

sondern in einer Reihe von Momenten. Die Ebbe und Fluth der Seele, das Lispeln oder Rauschen, das Wogen oder die beginnende Spiegelglätte der Wellen unsers Innern — das darzustellen, liegt in der Macht des Tonkünstlers. Herbart hat die Vorgänge der Seele in mathematische Formeln zu bringen, die Bewegungen derselben, die Dynamik in Zahlen auszudrücken gesucht; *auf tönenden Zahlen* beruht auch die Musik; *sie* löst die Aufgabe, die sich Herbart gestellt hatte.

Schiller sagt:

> Leben athme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter;
> Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.

Die Liederreiche, die Tonkunst! Ein schönes und doch vielleicht zu enges Wort! Wenn man unter Seele nur die Gefühle der Freude, Trauer, Liebe, Andacht versteht, dann passt diese Erklärung der Musik wol auf Mozart und Haydn, vielleicht noch auf Händel und Bach, aber nicht mehr auf *Beethoven*, der eine mächtige Erweiterung unserer Kunst geschaffen hat. Er hat ihr nämlich die Aufgabe gestellt, auch die Stimmungen des *Geistes*, nicht blos der Seele, die Bewegung, in die uns *Ideen* versetzen, die *Faustkämpfe* des Menschen, das Ringen um die Freiheit, den Jakobskampf mit Gott, mit dem Geschicke wiederzugeben. *Mozart* malt uns den *Menschen*, *Beethoven* aber die *Menschheit*. Jener wollte uns wie Goethe nur ästhetisch erfreuen, Beethoven fordert — Schiller ähnlich — von der Tonkunst, dass sie «dem Manne Feuer aus der Seele schlage».

Wir schliessen also so: Die Musik spielt weder blos mit Tönen, noch kopirt sie mit ihnen buchstäblich, was wir empfinden; wol aber kann sie die *Bewegungen unsers Innenlebens*, die Stimmungen unserer Seele, wie unseres Geistes, malen.

Mit dieser Begriffsbestimmung tritt aber an den Musiker die Forderung heran, sich mit *edler Bildung* zu erfüllen und auf der *Höhe seines Jahrhunderts* zu stehen, und erledigt sich auch die Frage der *Tonmalerei*.

Dass hierin die *Programmmusik* zu weit gehen kann, dass *Beethoven* selbst zu weit gegangen ist, wenn er in der «Schlacht von Vittoria» wirkliche Kanonen mitmusiziren lässt, auch *Haydn* in der «Schöpfung» und den «Jahreszeiten», ist unbestritten. Zunächst steht fest, dass die Musik nicht die Gegenstände selbst, sondern nur ihren Eindruck auf uns darzustellen hat. Will sie aber die Dinge selbst malen, so

wird ihr bis zu einer gewissen Grenze das *Hörbare*, das Sichtbare dagegen nur dann zu malen gestattet sein, wenn sich das Räumliche in ein Zeitliches, das Sein in ein Werden, eine Bewegung verwandeln lässt. Dass der Dramatiker, der Komponist komischer Opern eher malen darf, ist erklärbar, jedenfalls ist dem Tondichter hier grösste Mässigung und Takt zu empfehlen. Carriere erinnert daran, dass ja auch die Sprache zu malen suche z. B. dumpf, klar, Gelispel, Donner, selbst Sichtbares s. B. hell, Zickzack, weich. Wenn Haydn das Steigen der Sonne mit steigenden Akkorden malt, so ist dies passend, weil letztere gleichzeitig die mit dem Lichte aufschwingende Seele schildern.

Wir werden dem Tondichter übrigens wie dem Maler es gestatten müssen, zu Ueberschriften zu greifen (Pastoral- und heroische Symphonie) und dem Zuhörer das Verständniss auf diese Weise erleichtern. Wir kommen hierauf bei der Programmmusik und der «symphonichen Dichtung» zurück.

—— • ——

Die *Kräfte*, durch welche die Musik wirkt, sind: *Rhythmus, Ton, Melodie, Harmonie.*

Ueber Rhythmus, Takt, Tempo und die Wichtigkeit desselben haben wir bereits gesprochen. Es hebt mit dem Largo an und steigt bis zum Presto.

Der *Ton* als solcher ist das Studium einer eigenen Wissenschaft, der Akustik, welcher in neuester Zeit Helmholz ein bedeutendes, vielleicht folgenreiches Werk («die Lehre von den Tonempfindungen») gewidmet hat.

Der *Ton* unterscheidet sich von einem Geräusche dadurch, dass jener aus schnellen periodischen Bewegungen hervorgeht, die Schwingungen dagegen, die ein Geräusch zu Folge haben, nicht in gleichen Zeitabschnitten in der gleichen Weise wiederkehren. Daher erfreut uns schon der einfache Ton, weil er der Ausdruck eines *Gesetzes* ist.

Während der Umfang der dem Auge wahrnehmbaren Lichtschwingungen nach Radike kaum eine Oktave erreicht, nach Helmholz wenig über eine Oktave geht, erstrecken sich die von uns wahrnehmbaren Töne über 11 Oktaven mit 16 bis 38,000 Schwingungen in der Sekunde. Diese Höhe ist aber für unser Ohr bereits schmerzhaft unan-

genehm. Die *musikalisch* verwendbaren Töne liegen zwischen 40 und 4000 Schwingungen im Bereiche von 7 Oktaven.

Die höhere Oktave eines Tones macht doppelt so viele Schwingungen in der Sekunde als der betreffende Ton.

Zwei Töne stehen im Verhältniss einer Quinte, wenn der höhere in derselben Zeit drei Schwingungen macht, in welcher der untere zwei hervorbringt u. s. f.

	Unterer Ton.	Oberer Ton.	
Quarte	3	4	Schwingungen in derselben Zeit.
Grosse Terz	4	5	
Kleine Terz	5	6	
Grosse Sext	3	5	
Kleine Sext	5	8	

Mit Ausnahme der kleinen Sext, welche auch die unvollkommenste Konsonanz ist, lassen sich mithin alle innerhalb einer Oktave liegenden konsonirenden Intervalle durch die *ganzen Zahlen* 1 bis 6 ausdrücken. Diese Beziehung der *geraden* Zahlen zu den musikalischen *Konsonanzen* erschien von jeher als ein wunderbares und bedeutsames Geheimniss. Schönheit und Gesetzmässigkeit treffen überraschend hier zusammen.

Die Tiefe der Tonwelt ist mit der Nacht, dem *dunklen Grunde* des Malers zu vergleichen; aus ihnen erhebt die Helle — des Klanges oder der Farbe.

Der Besitz der *Tiefe* zu der Höhe macht das herrliche Cello zum Humoristen unter den Instrumenten.

Marx nennt die *Tiefe* den *Urschall*, die Mutter und bemerkt am taubwerdenden Beethoven, dass mit dem schwindenden Gehörsinne die Auffassung der Höhe (?), abnimmt bis der Sinn in *die* dunkle Tiefe *zurück*sinkt, aus der die Schallwelt emporgestiegen war. Beethoven neigte sich auch in seinen Tonwerken immer mehr und mehr dieser Region der tiefen Töne zu.

Die Töne unterscheiden sich durch ihre Stärke, Höhe und Klangfarbe.

Die *Stärke* wächst und schwindet mit der *Breite* der Schwingungen des tönenden Körpers. Wenn wir die Schwingungen der Saite sehen können, ist ihr Ton stark und nimmt in demselben Masse ab, als die sichtbaren Schwingungen kleiner werden.

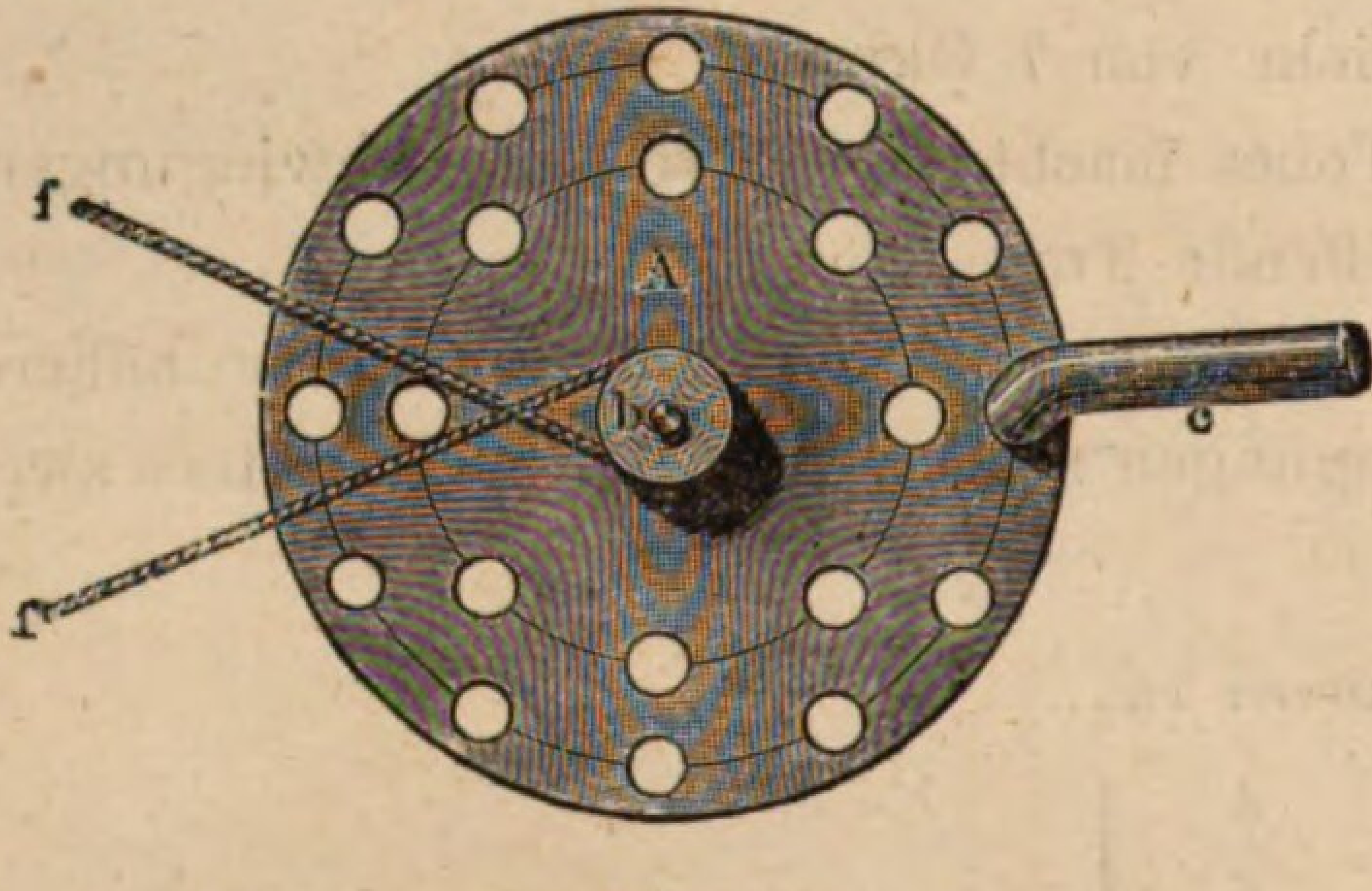


Fig. 150.

Die *Zahl* der letzteren lässt sich sehr anschaulich mit dem unter dem Namen der *Sirene* bekannten Instrumente ermitteln. (Fig. 150.)

Denken Sie sich eine dünne Scheibe (A) aus Pappe oder Blech, die um die Axe (b) mittelst einer um ein Rad laufenden Schnur (f) gedreht werden kann. Zwei Reihen Löcher sind an der Scheibe in konzentrischen Kreislinien angebracht. Man hält nun das Röhrchen c gegen eines der Löcher und lässt die Scheibe z. B. 10mal in der Sekunde umlaufen. Bläst man nun durch das Röhrchen, so tritt die Luft frei heraus, so oft jenes ein Loch berührt, wird dagegen durch den nicht durchbohrten Theil der Scheibe gehemmt. Der äussere Kreis gibt bei der genannten Geschwindigkeit 120, der innere 80 Luftstösse. Je mehr die Geschwindigkeit des Drehens zunimmt und mit ihr die *Zahl* der Luftstösse, in demselben Grade nimmt die *Höhe* des Tones zu.

Die Klangfarbe d. h. die Eigenthümlichkeit des Klanges (einer Geige, einer Trompete, der menschlichen Stimme) hängt von verschiedenen Gründen ab z. B. von der Form der Schwingungen, vom Einfluss der Obertöne u. s. w.

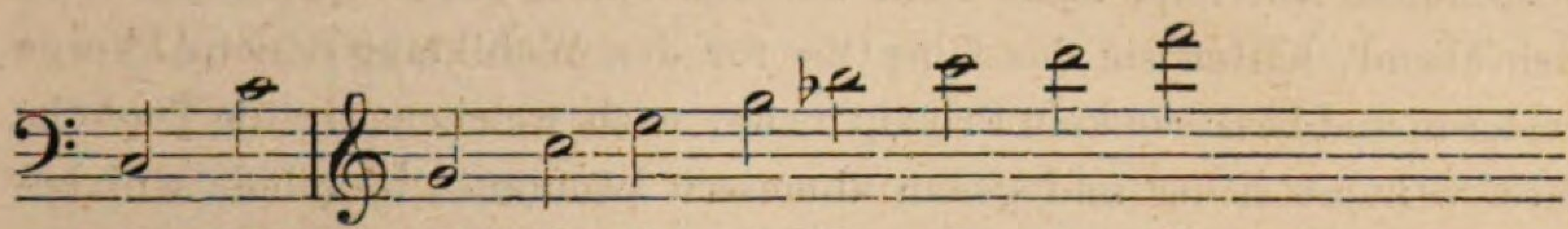
Diese Obertöne führen uns auf *Helmholz* (Lehre von den Tonempfindungen, Braunschweig, Vieweg, 1863) und seine vielfachen, gerade der Untersuchung der Klangfarbe auch gewidmeten Forschungen zurück.

Man kennt die sogenannten mitklingenden oder Kombinationstöne seit *Sorge* (1740) und die in jenem dritten Tone bestehen, der sich bildet, wenn zwei musikalische Töne von verschiedener Höhe gleichzeitig angegeben werden.

Mit diesen dürfen aber die Obertöne nicht gewechselt werden. *Helmholz* hat sie, die vereinzelt beobachtet und als Kuriosum behandelt wurden, als eine allgemeine und gesetzmässige Erscheinung nachzuweisen gesucht. Er behauptet, dass das aufmerksame und geübte Ohr zu einem angegebenen Tone stets folgende Obertöne höre:

1) die höhere Oktave des Grundtons, die zweimal so viel Schwingungen macht;
2) die Quinte dieser Oktave (dreimal so viele Schwingungen);
3) die zweite höhere Oktave (viermal so viel);
4) die grosse Terz dieser Oktave (fünfmal so viel);
5) die Quinte dieser Oktave (sechsmal so viel Schwingungen).

Daran schliessen sich immer schwächer und schwächer werdend die Töne, welche 7, 8, 9, 10 mal so viel Schwingungen machen als der Grundton. Mithin:



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Diese Obertöne heissen auch Theil- oder Partialtöne des Grundtons.

Helmholz hat auf diese und ähnliche Beobachtungen eine vereinfachte, *in der Natur* bereits gegebene *Harmonielehre* zu begründen gesucht, die für Tondichter viel des Lehrreichen enthalten dürfte, auch für Instrumentenbauer, und selbst zu manchem neuen Instrumentations*effekt* führen kann. —

Ich will hier der sogenannten *Temperatur der Töne* gedenken. Sie wissen, dass wir z. B. auf dem Klavier innerhalb einer Oktave nur 12 Töne besitzen, z. B. cis und des nicht mehr unterscheiden können. Die Einführung der temperirten Stimmung rief in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts einen heftigen Kampf hervor. Von der Einrichtung eines alten Tasteninstruments gibt Ihnen *das* Universalklavicymbel ein Bild, das Prätorius am Hofe Rudolf II. in Prag sah und das in 4 Oktaven noch 77 Claves zählte, also 19 in der Oktave, indem nicht nur die Obertasten alle doppelt, sondern auch zwischen e und f, h und c noch Töne eingeschoben waren. Gleichwol war die reine Stimmung nicht durchführbar, immer blieben Intervalle, auf deren Kosten andere rein klangen, unrein, sogenannte Wölfe. Endlich beschloss man, dass alle Töne sich der Schönheit des Ganzen unterordnen und etwas von ihrer Reinheit opfern sollen.

Helmholz, der diese jetzt herrschende temperirte Stimmung bekämpft, hat eine Physharmonica der grösseren Art mit zwei Manualen so stimmen lassen, dass er mit Benützung der Töne beider Manuale

die Durakkorde von Fes-dur bis Fis-dur (vgl. bei ihm S. 485) rein herstellen kann.

Ich muss die Musiker vom Fache bitten, diesen Versuch einer Wiederherstellung der reinen Stimmung bei Helmholz selbst nachzulesen, ebenso die Nachtheile, welche er der temperirten Stimmung zuschreibt. Er schreibt ihr z. B. zweierlei zu:

1) das Sinken der Gesangskunst. Wenige Opernsänger seien noch im Stande, einen kleinen mehrstimmigen, wenig oder nicht begleiteten Satz z. B. Mozart's Maskenterzett rein zu singen. Am gleichschwebend gestimmten Klaviere, nicht mehr am Monochord mit natürlicher Stimme sich übend, hätten sie das feine Ohr für den Wohlklang reiner Akkorde verloren und besässen kein Prinzip mehr, nach welchem sie die Tonhöhe ihrer Stimme sicher und genau abmessen könnten. Helmholz will beobachtet haben, dass vier Dilettanten, die nichts singen als ihre vierstimmigen Lieder, diese *öfter* rein singen als geschulte, aber an die jetzige Stimmung und Begleitung gewöhnte Sänger.

2) Da der Wohlklang der konsonirenden Akkorde nicht mehr ganz rein sei, hätten die Komponisten durch stärkere Mittel, reichlichen Gebrauch scharfer Dissonanzen, ungewöhnlichere Modulationen *ersetzen* müssen, was die der Tonart selbst angehörigen Harmonien an charakteristischem Ausdruck verloren. Daher bildeten in manchen neueren Tonwerken dissonante Septimakkorde schon die Mehrzahl der Akkorde und seien konsonante eine Ausnahme.

Mozart, der noch am Anfange der gleichschwebenden Temperatur steht und reiche Studien des Gesanges machen konnte, sei daher fast der Letzte, dem süsser Wohllaut gehorcht. Schon Beethoven habe nicht mehr die menschliche Stimme mit gleichem Verständniss zu benützen gewusst und sie der übermächtig werdenden Instrumentalmusik als dienende Magd unterworfen.

So weit *Helmholz*, dem wir es überlassen, diesen Streit mit den Musikern und Sängern auszufechten. Seine Bemerkungen bleiben immerhin lehrreich.

Unter den Intervallen ist vorzüglich die *Terz* wichtig, die wir bereits bei Gelegenheit des goldnen Schnittes erwähnt haben.

Auf dem scheinbar kleinen Unterschiede der kleinen Terz und Sext und der grossen Terz und Sext beruht ja der wichtige Unterschied von Dur und Moll, dem hellen kräftigen und dem trüben verschleierten Tongeschlechte.

Mit Molltönen lässt Beethoven (Missa solennis) Christus leiden und sterben, mit einem Durakkord malt er die Auferstehung desselben; Haydn stellt das Chaos mit Mollakkorden dar; auf Durklängen schwingt sich das Licht empor.

Man hat darüber gestritten, ob Dur und Moll gleich vollkommen seien oder nicht. Vischer-Köstlin gibt bei Schilderung der griechischen Musik dem Moll den Vorzug; ähnlich entscheidet Carriere, weil Moll ausdrücke, was dem Dur versagt sei, namentlich das Verschmolzensein von Weh und Wonne.

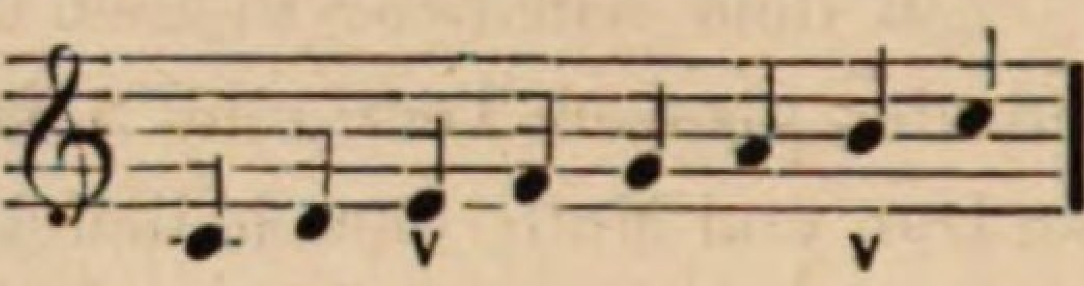
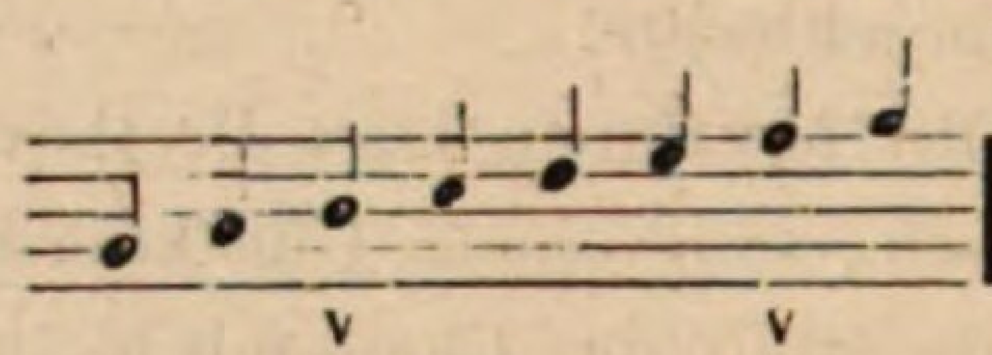
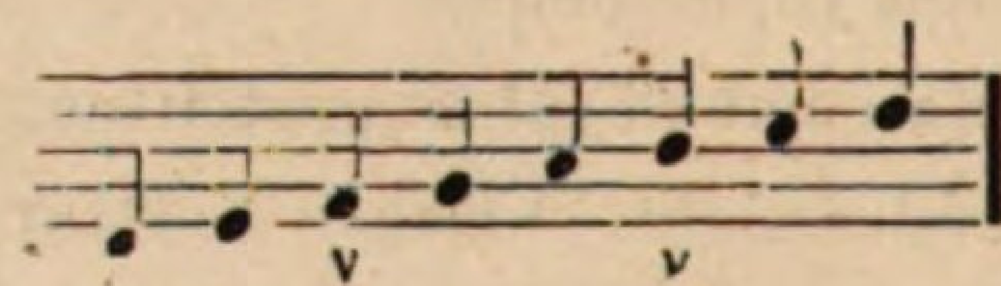
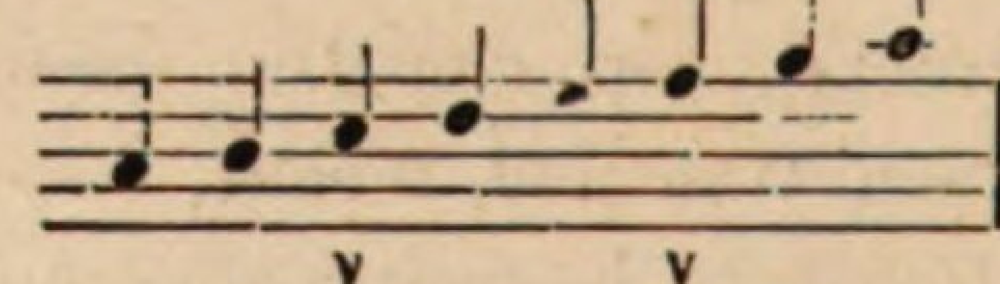
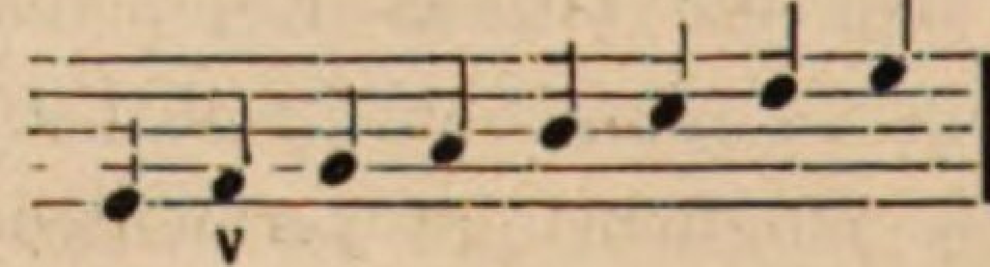
Helmholz bestreitet dies uud beruft sich auch auf die Thatsache, dass sich die älteren Komponisten lange sträubten, mit dem Mollakkorde zu schliessen. Selbst *Händel* und *Mozart* suchten den Mollschluss möglichst zu vermeiden. Auch das Volk zieht Dur vor; in volksthümlichen Liedersammlungen, wenigstens der deutschen, trifft man Moll selten, während dieses von den Slaven, Iren und anderen tiefer stehenden Kulturvölkern vorgezogen wird.

Wie eine Charakteristik der *Takt-* hat man auch eine der *Tonarten* versucht.

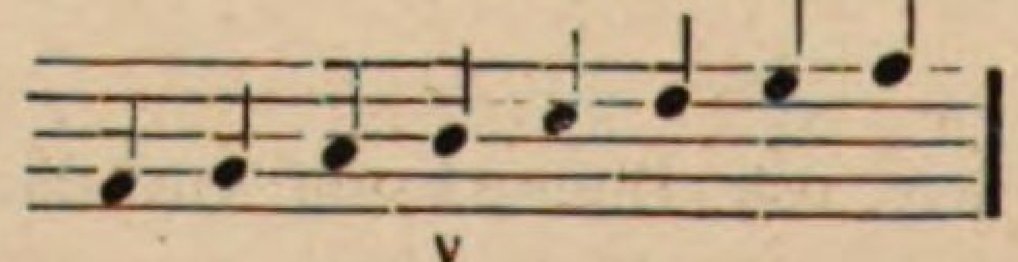
Zunächst wollen wir die Bemerkung voraussenden, dass die alte griechische und die an die Trümmer derselben anknüpfende altchristliche Musik mehr Tongeschlechter besass als wir, die wir strenggenommen nur zwei (*Moll* und *Dur*) besitzen, die älteren aber in einzelnen Fällen noch verwenden können, bei Chorälen, bei Musik, die choralartig, die überhaupt fremdartig, geheimnissvoll wirken soll. *Hiller* hat sich ihrer in seinen «Katakomben» mit Erfolg bedient.

Die Alten besassen auf jedem Ton ein eigenes Tongeschlecht, nur nicht auf H., nicht aus zufälligen, sondern sachlichen Gründen. Diese Tongeschlechter oder Töne führen den Namen von den Völkern, denen ihr Ursprung zugeschrieben wird.

Glarean wich bei Bezeichnung der Kirchentonarten von den der Griechen ab; daher diese mit der den Musikern von heute geläufigen Benennungen nicht übereinstimmt, wie folgende Uebersicht nachweist:

Griechisch	Bei Glarean	
Lydisch	*Jonisch*	
Jonisch	*Mixolydisch*	
Phrygisch	*Dorisch*	
Aeolisch	*Aeolisch*	
Dorisch	*Phrygisch*	

Hiezu kommt bei *Glarean* eine sechste, auch wenig benützte *lydische* Tonart:

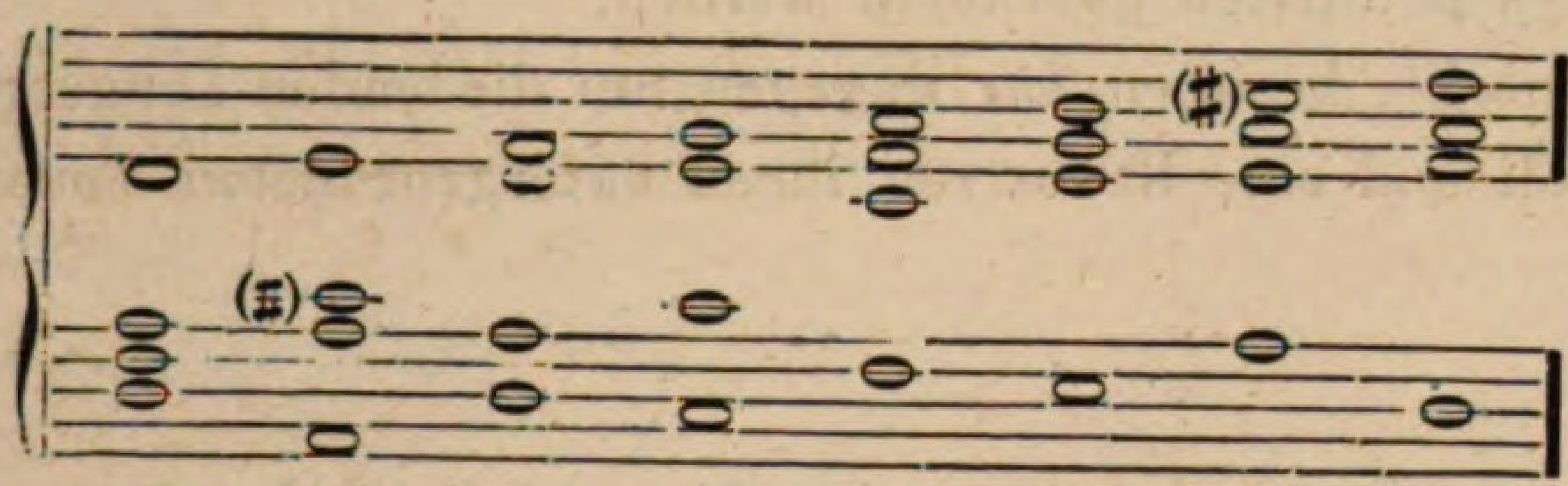


Wenn wir im Folgenden die alten Tonarten in einer, sie dem Laien verdeutlichenden Form vorführen, so wollen wir uns der seit Glarean eingeführten Namen bedienen.

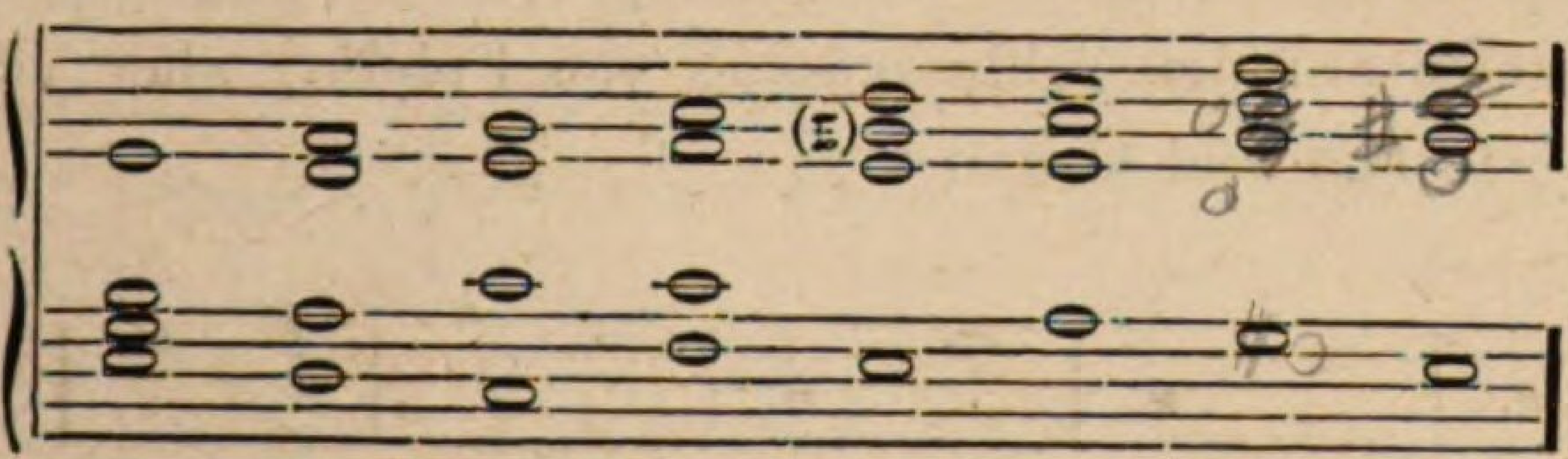
1. Die *jonische* Tonart auf C, mit C-dur verwandt, hell, fest, klar («Eine feste Burg»):



2. Die *dorische* auf D, D-moll ähnlich:

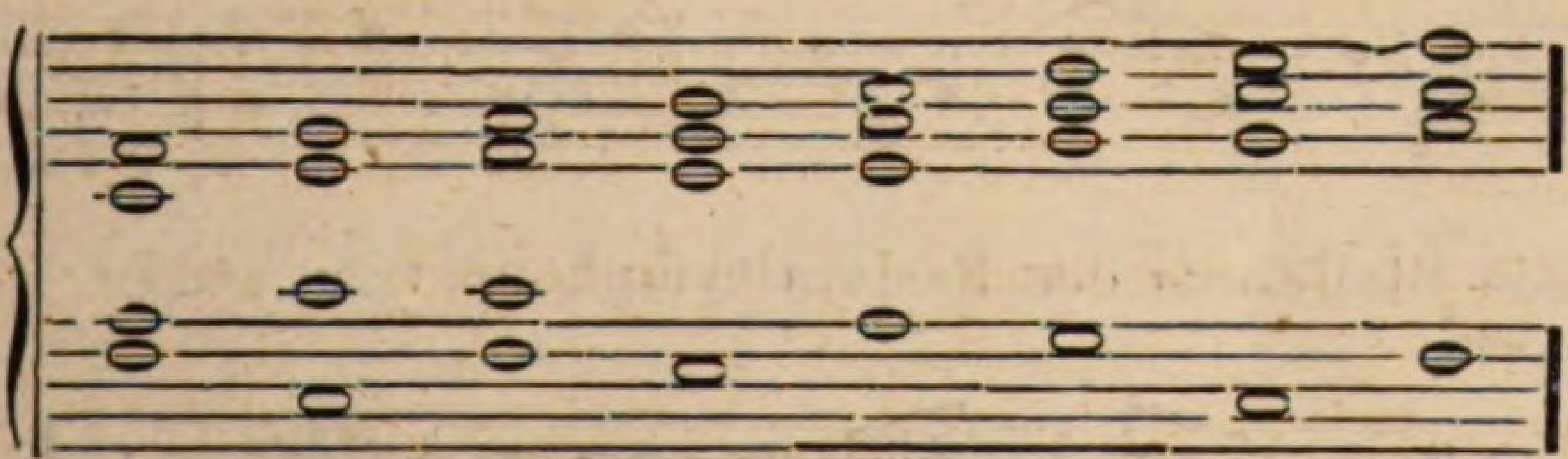


3. Die *phrygische* auf E, E-moll vergleichbar:



Leittöne!?
Cadenz!

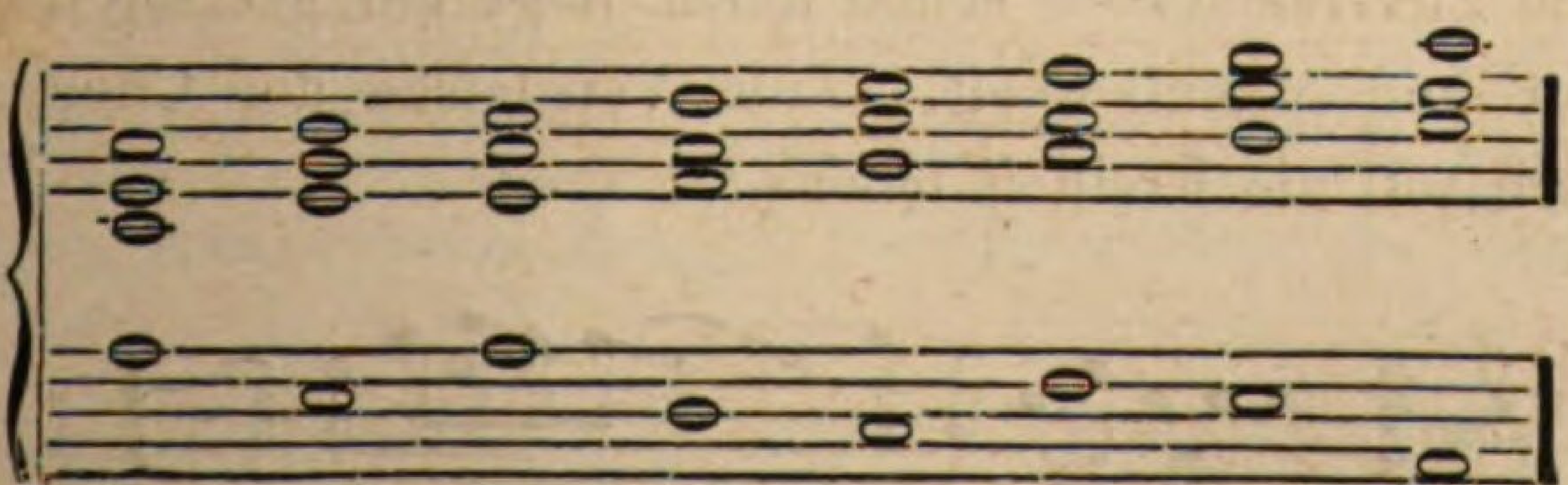
4. Die *lydische* auf F, F-dur vergleichbar:



5. Die *mixolydische* auf G, G-dur vergleichbar:



6. die *äolische* auf A, A-moll vergleichbar:



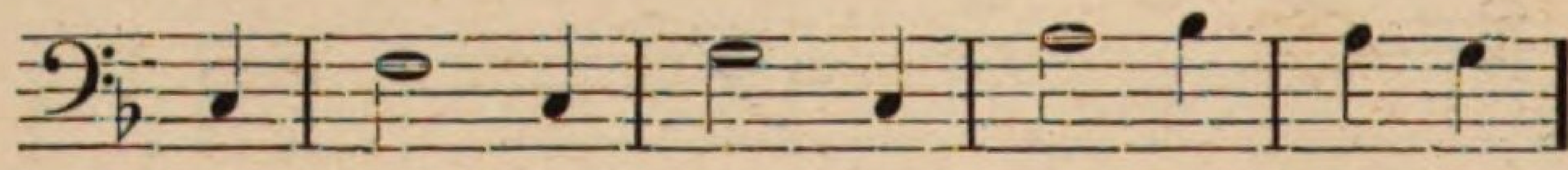
Jede dieser Tonarten hat ihre charakteristische Terz. Die eingeklammerten ♯ durften gebraucht werden.

Wie bemerkt, besitzen *wir* dagegen nur die beiden Tongeschlechter Dur und Moll und eine Reihe von ihnen untergeordneten Tonarten.

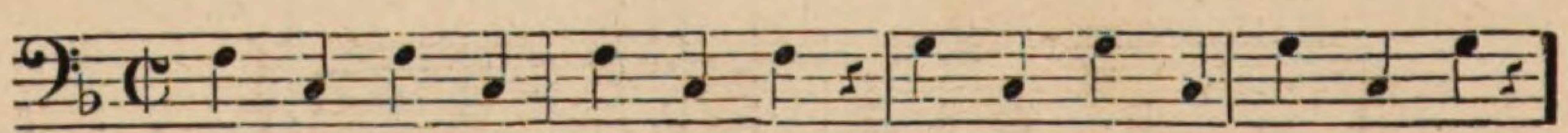
—— • ——

Schubart und *Hand* haben eine *Charakteristik* der *Tonarten* versucht, doch ist sie vielfach illusorisch.

Von *F-dur* sagt Schubart z. B., es spreche Gefälligkeit und Ruhe, und beruft sich auf den Schlussgesang von Fidelio; aber vergleichen Sie damit: «O Isis und Osiris»:



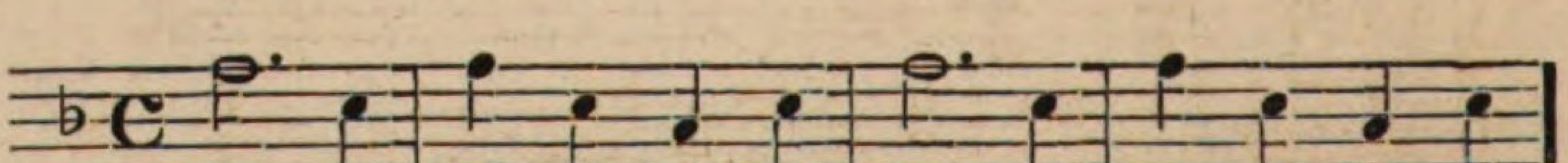
oder die bekannte Arie Leporello's: Keine Ruh'



oder folgende Stelle aus der Pastoralsymphonie:



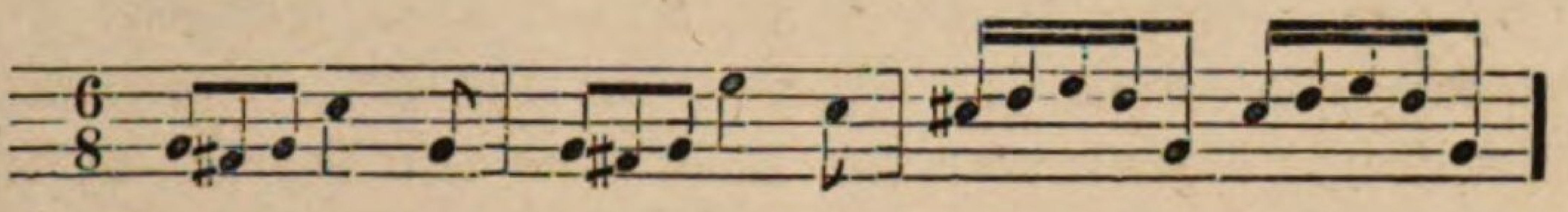
oder den Sieg verkündenden Schluss der Egmontouverture:



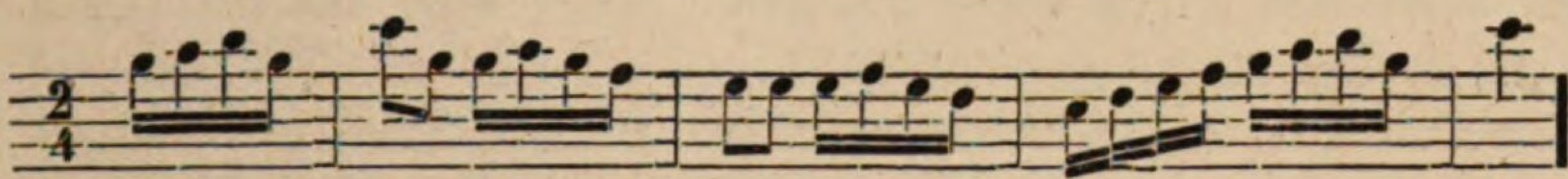
Von C-dur heisst es: «Sein Charakter ist Unschuld, Naivetät, Kindersprache, aber auch der einfache Ernst, der bestimmte Entschluss, die Zuversicht» — schon darin liegt ein grosser Gegensatz: Kindlichkeit und Männlichkeit. Zum Vergleiche der Chor aus Don Juan: «Hoch soll die Freiheit leben»:



das Duett aus Oberon zwischen Fatime und Jerasmin:



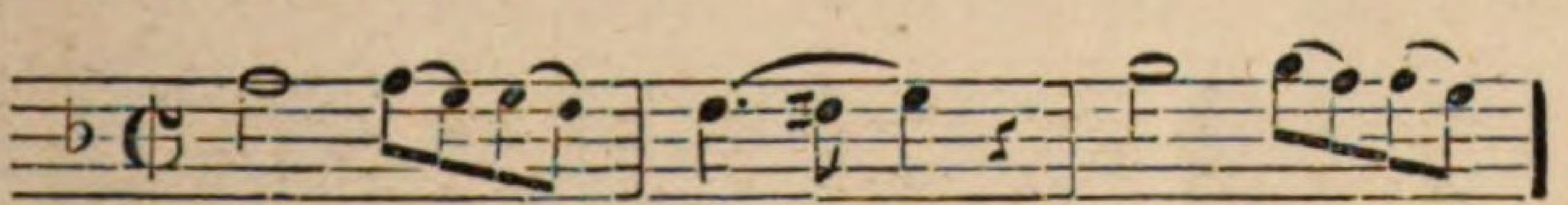
die Arie Osmin's aus der «Entführung»:



Von D-moll wurde behauptet: «schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet». Als Probe das Rittornell beim Verlöschen von Klärchen's Lampe:



die Ouverture zur «Vestalin»:



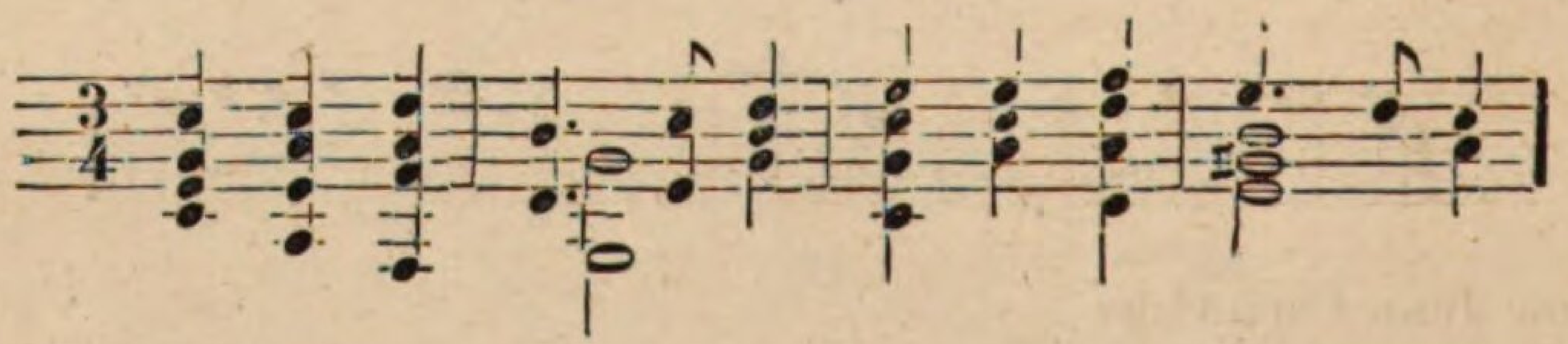
die Don Juan Ouverture:



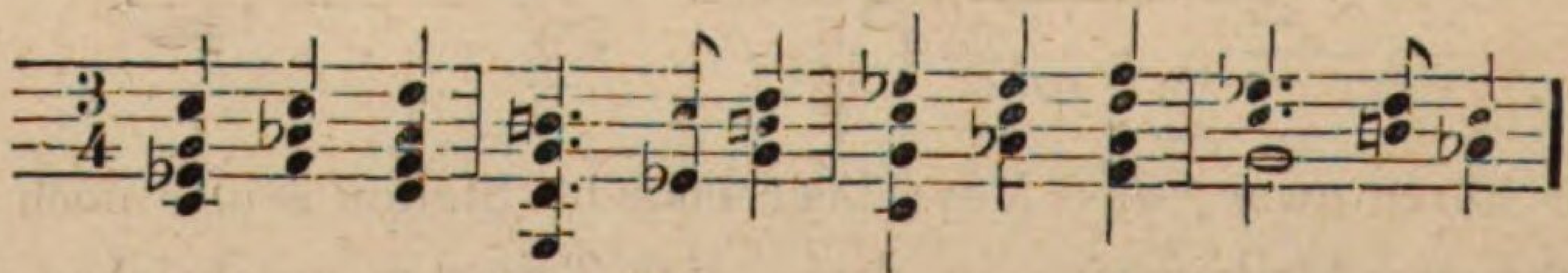
Wir hören zwar, dass Meyerbeer manche Stellen seiner noch nicht aufgeführten «Afrikanerin» in drei, vier Tonarten geschrieben habe, um erst auf den Proben die bleibende zu bezeichnen; doch können wir eine scharfe Charakteristik ziemlich ablehnen und nur zugeben, dass die höhere oder tiefere Lage die Klangfarbe verändern dürfte. Die von *Schubart* und Anderen ausgesprochenen *Phantasien* — gestützt auf erneuerte, mit den Herren *Strauss* gemachte Versuche darf ich dieses schroffe Wort aussprechen — gründen sich nur auf die Klangfarbe der Streichinstrumente. Die in einer oder der andern Tonart gebrauchten sogenannten leeren Saiten erhellen oder verdüstern den

Klangeffekt der in einer Tondichtung gebrauchten Akkorde. Dass daher die Dur-Tonarten C, D, A, E, H besser zu feurigen, grossartigen, jubelnden, F, B, Es, As, Des, zu lieblichen, sentimentalen, ruhig erhabenen, schwärmerischen Tonwerken sich eignen, ist zweifellos. Zum überzeugenden Beweis, dass eine zu detaillirte Charakteristik der Tonarten auf Täuschung beruht, darf man nur eine Violine um einen halben Ton höher stimmen. Sofort wird dieselbe Tonart z. B. G (nun als As gespielt) frisch und glänzend klingen, während sie früher trübe und gedämpft erschien. Beiläufig bemerkt, bediente sich *Paganini* dieses Kunststückes häufig, um Musiker und Publikum zu verblüffen und von dem begleitenden Orchester frappirend abzustechen.

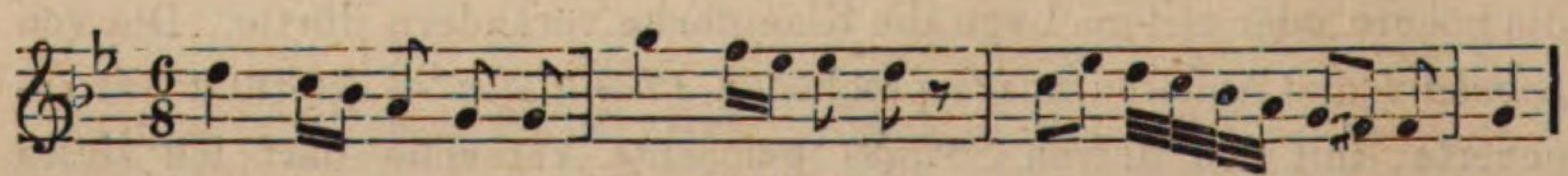
Anders verhält es sich mit der Charakteristik von *Dur* und *Moll*. Da die Molltonarten der grossen Terz und Sext entbehren, spiegelt sich in ihnen das Leid, die Schwermuth, die Gedrücktheit, alles Gedämpfte und Verschleierte, während den Dur- oder härteren Tonarten Frische, Leben, Kraft zukommt. Zum Vergleich: Dur «Heil dir im Siegeskranz»:



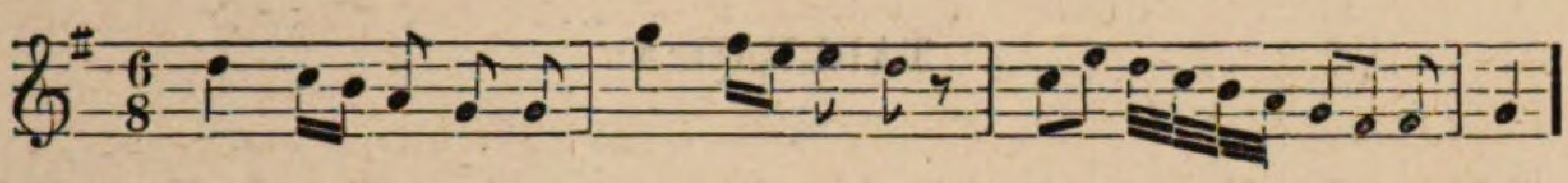
und umgesetzt in Moll:



oder die Moll-Arie der Pamina:

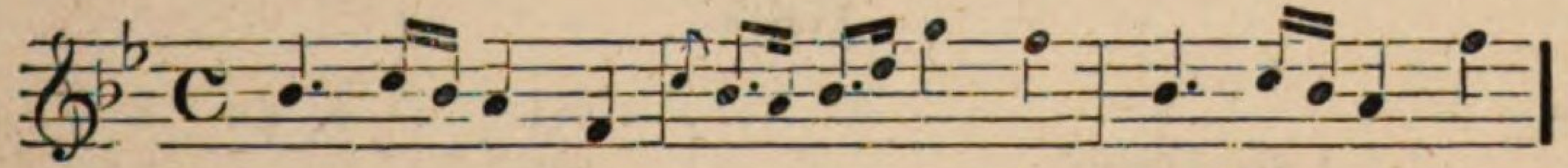


und auch diese wieder (ersichtlich nicht ohne Trübung des Charakters) in Dur verwandelt:

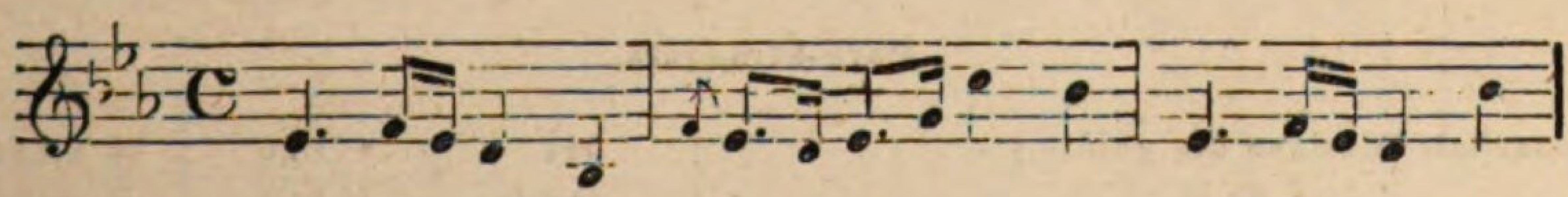


Der Tondichter wird mithin zwischen Dur und Moll die Ton*gattungen* zu wählen haben; über die Ton*art* wird der Charakter der Stimme, für die er schreibt, die Natur des Instruments, das er jeweilen berücksichtigt, und das gerade in gewisser Lage seine schönsten Töne besitzt oder Schwierigkeiten leichter bewältigt, oft die bewusste oder unbewusste Erinnerung an verwandte, in gleicher Tonart geschriebene musikalische Stimmungen, oft auch der Zufall entscheiden.

Ein Beispiel belegt die Rücksicht auf die *Stimme*. Z. B. in «Robert» singt Alice die Stelle: «Als ich aus der Normandie» in B, ebenso der Tenor:



Der Bass und Alt müsste dieselbe Stelle vier, fünf Töne tiefer singen, mithin in F oder Es:



Wäre die Tonart entscheidend, so dürften uns einzelne Arien z. B. die des Sarastro nicht bald in dieser, bald in jener Tonart gesungen werden; wäre sie entscheidend, so würden viele Werke durch die fortwährend *höhere* Stimmung gelitten haben oder müssten in der Zukunft bei der veränderten leiden.

Die Naturforscherversammlung 1834 nahm auf Scheibler's Vorschlag 440 Schwingungen für das eingestrichene A in der Sekunde an. Bei den folgenden Angaben ist zu beachten, dass die Franzosen den Hin- und Hergang eines schwingenden Körpers als *zwei* Schwingungen zählen. Sie sind dem vom französischen Ministerium herausgegebenen «Rapport et arrêtés pour l'établissement en France d'un diapason musical uniforme», Paris 1859, entlehnt und lauten wörtlich:

TABLEAU A.

Tableau des diapasons usités dans les principales villes de France et dans divers pays d'Europe, d'après les types reçus par le ministère d'État.

ORIGINE.		NOMBRE de vibrations par seconde.	DISTANCES au diapason de l'Opéra de Paris, mesurées en vibrations.	mesurées en fractions de ton moyen.
France.				
Lille		904	+ 8,0	+ 0,077
Paris	Grand Opéra	896	"	"
	Théâtre Italien	896	"	"
Marseille		894	— 2,0	— 0,019
Bordeaux		886	— 10,0	— 0,096
Toulouse	Théâtre	885	— 11,0	— 0,106
	Conservatoire	874	— 22,0	— 0,210
Pays Étrangers.				
Bruxelles. (Musique des guides.)		911	+ 15,0	+ 0,144
Londres	No. 3	910,4	+ 14,4	+ 0,138
	No. 2	905	+ 9,0	+ 0,087
Berlin		903,5	+ 7,5	+ 0,072
Saint-Pétersbourg		903	+ 7,0	+ 0,067
Prague		899,5	+ 3,5	+ 0,034
Leipsick		897,5	+ 1,5	+ 0,014
Munich		896,2	+ 0,2	+ 0,002
La Haye		892,3	— 3,7	— 0,035
Pesth		892	— 4,0	— 0,038
Turin, Wurtemberg, Weymar		889,5	— 6,5	— 0,062
Brunswick		887	— 9,0	— 0,086
Gotha		886,5	— 9,5	— 0,091
Stuttgard		886	— 10,0	— 0,096
Dresde		882	— 14,0	— 0,134
Carlsruhe		870	— 26,0	— 0,250
Londres. (Nr. 1)		868	— 28,0	— 0,269

TABLEAU B.

Tableau constatant l'élévation progressive du diapason dans divers pays.

NOMS DES OBSERVATEURS.	ANNÉES	NOMBRE de vibrations.	DISTANCES au diapason actuel de chaque pays en fractions de ton moyen.
Paris (Grand opéra).			
Sauveur	1699	808	— 0,845
	1700	808	— 0,845
	1704	810,6	— 0,820
	1713	811,7	— 0,809
Drouet	1810	846	— 0,480
Fischer	1823	862,7	— 0,320
Drouet	1830	871,5	— 0,235
Delezenne	1836 à 1839	882	— 0,134
Lissajous	1858	896	
Berlin.			
Marpurg	1752	843,75	— 0,574
Wieprecht	1806 à 1814	861	— 0,408
Fischer	1823	874,64	— 0,277
Wieprecht	1830	880	— 0,225
Scheibler	1834	883,25	— 0,194
Wieprecht	1838	903,5	
Saint-Pétersbourg.			
Sarti	1796	872	— 0,298
Lissajous	1858	903	
Turin.			
Delezenne	1845	880	— 0,091
Lissajous	1858	889,5	
Milan.			
Delezenne	1845	893,14	— 0,072
Lissajous	1856	900,6	

Das zweite Verzeichniss zeigt das Steigen der Stimmung an den einzelnen Orten in höchst interessanter Weise. Am höchsten stand nach diesem zuletzt St. Petersburg und Berlin. Von dort aus suchte man bekanntlich den Blasinstrumenten der Militärmusik immer hellere, effektvollere Klänge zu verschaffen und schrob so die ganze Stimmung in die Höhe, bis zuletzt Frankreich auch hier ein musikalisches Sebastopol brach.

Die Mozartstimmung beträgt 843, die *neue Pariser* 870 d. h. eigentlich 435 Schwingungen. Die Blasinstrumente müssen umgearbeitet werden; ihr Ton wird an Helle vielleicht verlieren, an Fülle jedenfalls gewinnen.

Mögen in diesem neugefundenen A die Völker friedlich zusammenklingen, ganz Europa einmal aus dem gleichen Grundtone musiziren.

Die Musik, welche das Werdende und den Kampf des Werdens, die durch Dissonanzen hindurch sich ringende Konsonanz darstellt, gerade sie fordert vor Allem Harmonie, wenigstens harmonische Abschlüsse, — gleichsam eine Bürgschaft, dass das *Werden* des Universums, im Grossen, in dessen Riesenorchester auch wir sitzen, eines harmonischen Abshlusses nicht entbehren werde.



GROSSHERZOGLICHES HOFTHEATER IN CARLSRUHE — LE NOUVEAU THÉÂTRE À CARLSRUHE

bei A. Bielefeld.

Fünfzehnter Vortrag.

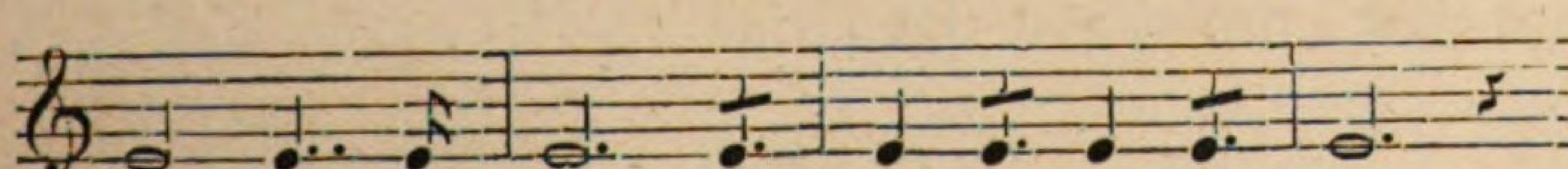
Melodie und Harmonie.

Die Arten der Instrumentalmusik.

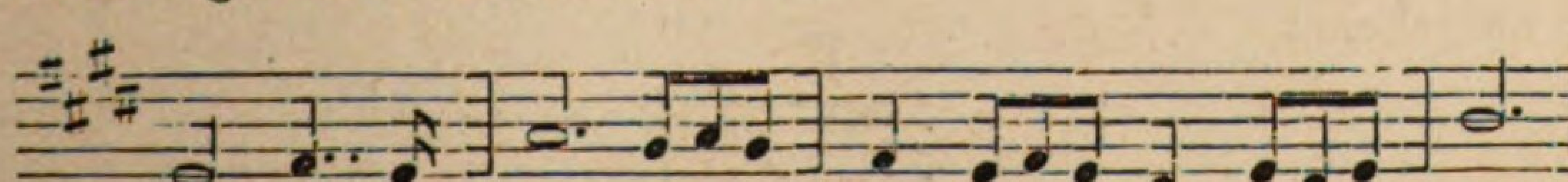
Ton und Rhythmus vermälen sich zu der Melodie, der Seele der Musik, jener Reihenfolge von Tönen, welche die Stimmung unsers Innenlebens in anschaulicher, charakteristischer und wohlthuender Weise abspiegelt. Jedem Tonwerke liegt ein melodischer Grundgedanke, ein Thema zu Grunde. Dieses Thema oder Motiv kann sich aus fast unscheinbaren Elementen entwickeln, wie wir an einigen Beispielen veranschaulichen wollen.

Das Motiv kann rhythmisch oder melodisch gebildet werden.

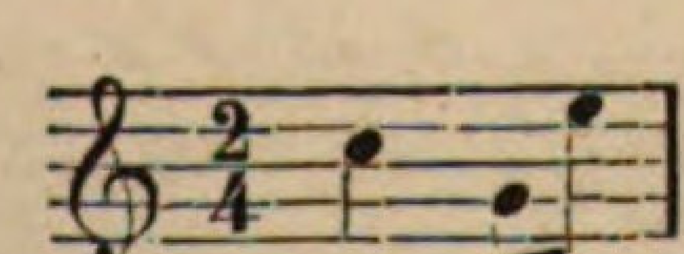
Rhythmisch, indem derselbe Ton wiederholt, aber in verschiedener Zeitdauer oder mit verschiedener Betonung angewendet wird. Der Ton heisst E. Rhythmisirt gibt er nun folgendes Motiv:



Melodisch gebildet lautete dasselbe:

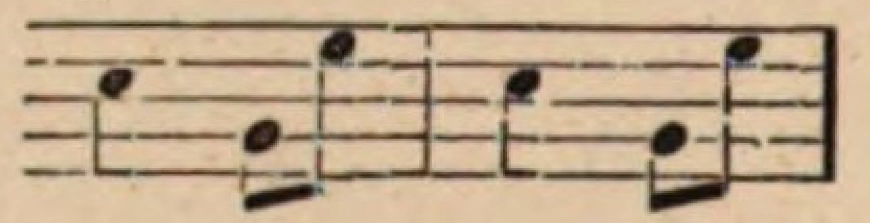


Ein Motiv kann in verschiedener Weise verwendet und so zu einem grösseren Tongebilde entwickelt werden. Das Motiv hiesse:



1) Dasselbe kann nun auf denselben Tonstufen wiederholt werden:

a



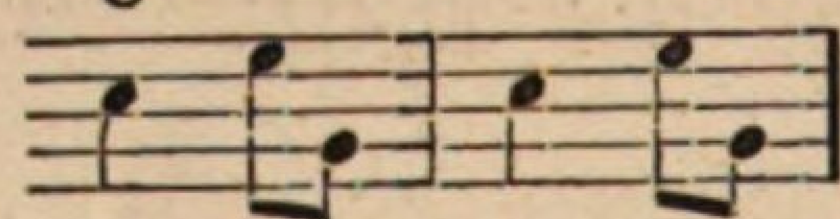
2) oder auf anderen:

b



3) Das Motiv wird in verkehrter Richtung verwendet, indem man die früher aufsteigende Tonreihe in eine abwärtsgehende verwandelt oder umgekehrt:

c



4. Man bringt das Motiv in rhythmischer Verkürzung oder Verlängerung, verwandelt z. B. die Achtel in Sechszehntel:

d



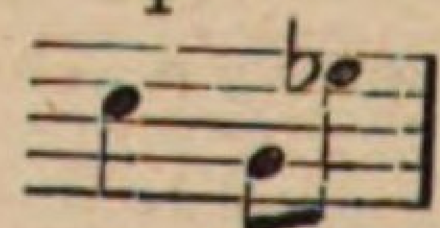
oder in Viertel:

e



5. Man verengert oder erweitert die Intervalle des Motivs, macht z. B. aus einer grossen Sext eine kleine:

f



oder umgekehrt:

g

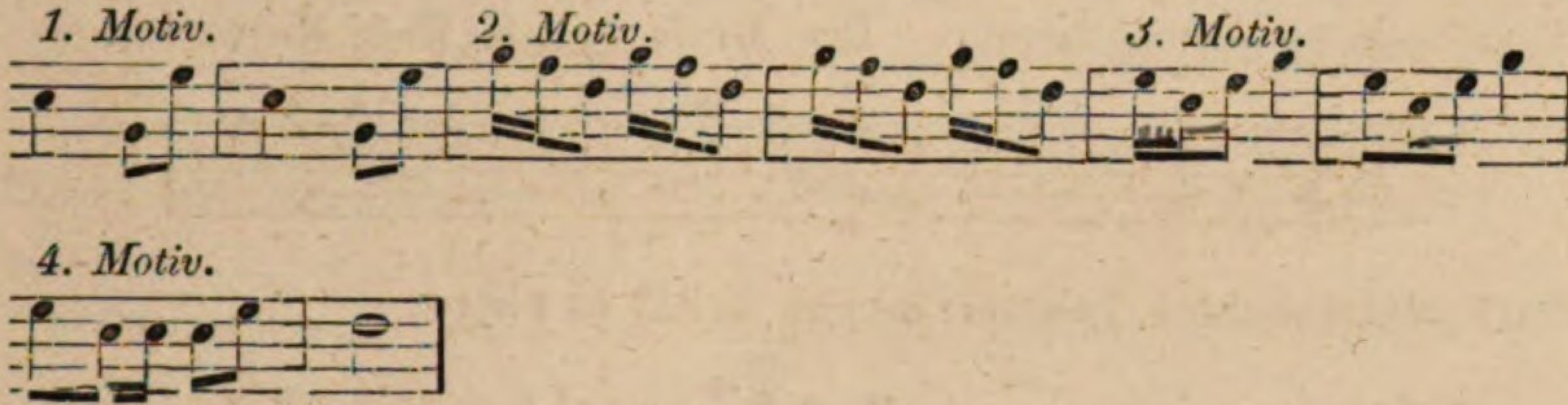


6. Man verbindet das Motiv mit einem anderen und wiederholt auch wol beide:

h

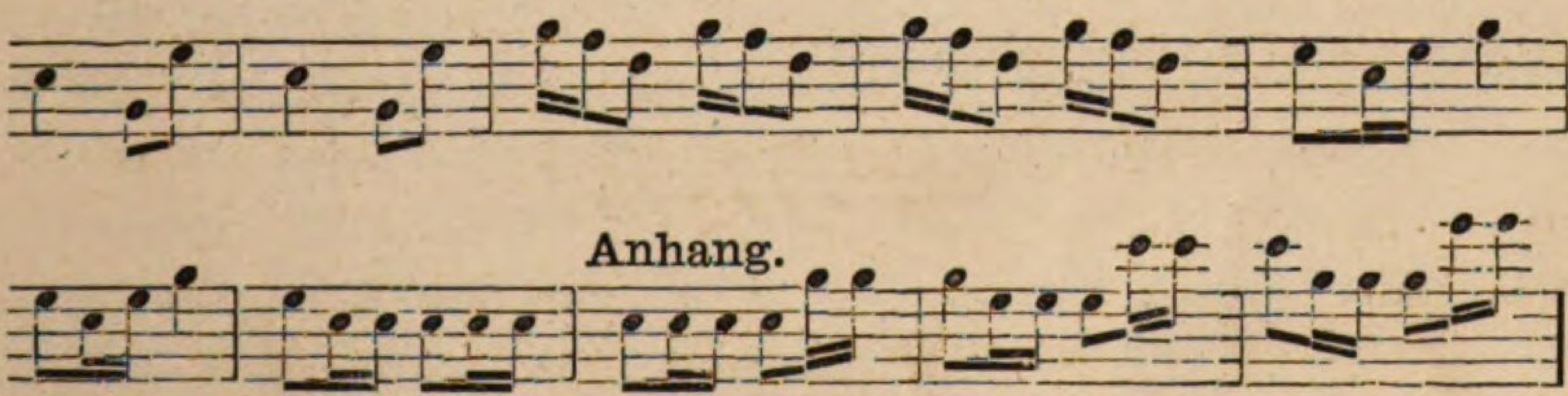


7. Man verbindet es mit mehreren Motiven, hier mit drei anderen:



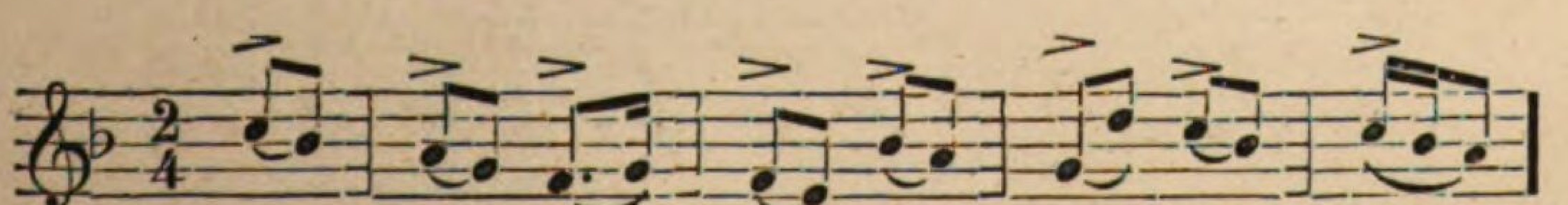
So kann man Sätze aus 4, 6, 8 und mehr Takten bilden und wieder zwei Sätze (*Vorder-* und *Nachsatz*) zu einer *Periode* verbinden. Der Nachsatz, der nicht die gleiche Anzahl Takte zu haben braucht wie der Vordersatz, kann durch einen *Anhang* verlängert werden.

Dem früher gewonnenen, aus jenen vier Motiven gebildeten Vordersatze wird folgender Nachsatz und Anhang angeschlossen:

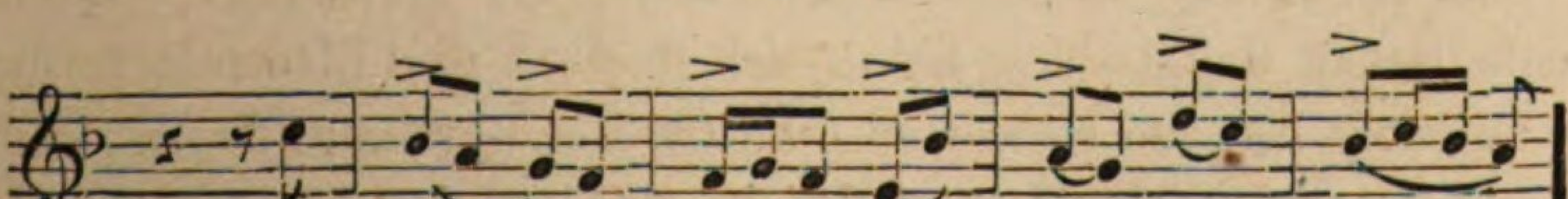


So ist das Ihnen wohlbekannte Thema der Freischütz-Ouverture entstanden.

Ein Motiv kann auch durch *Taktverrückung* in seinem Charakter wesentlich verändert, gleichsam zu einem neuen Motiv gebildet werden. Man vergleiche die Urform des Themas aus «Don Juan»:



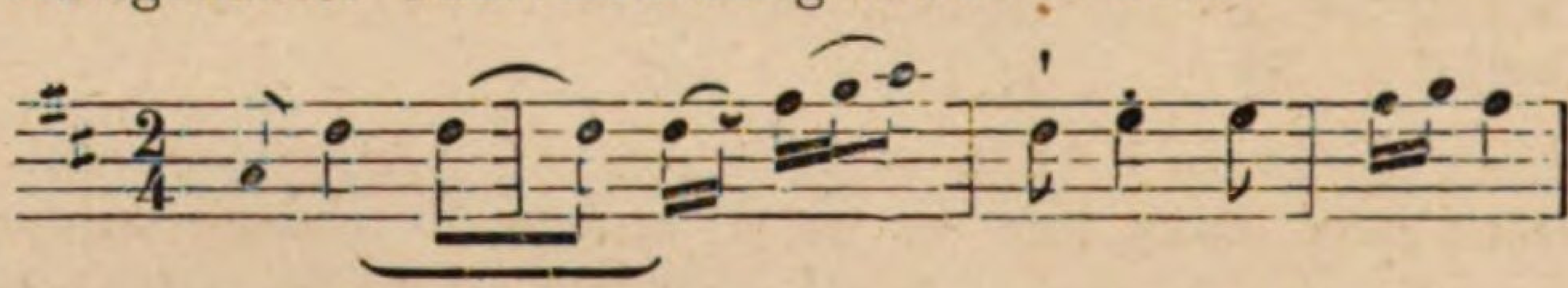
mit folgender, durch eine kleine, nur ein Achtel betragende Verschiebung entstandenen Veränderung:



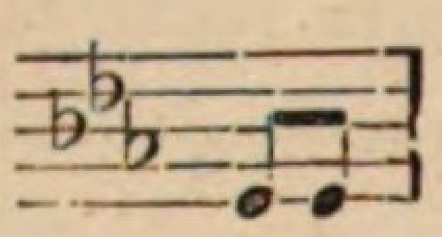
Durch eine solche Taktverrückung werden die betonten guten Takttheile fallen gelassen, und nun treten die früheren schlechten Takttheile als betont hervor. Das Motiv hiesse (Rule Brittania):



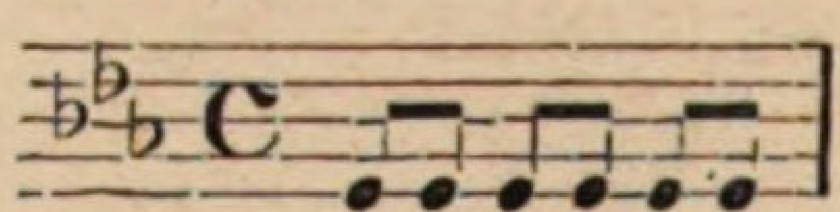
Nach stattgehabter Taktverrückung heisst es aber:



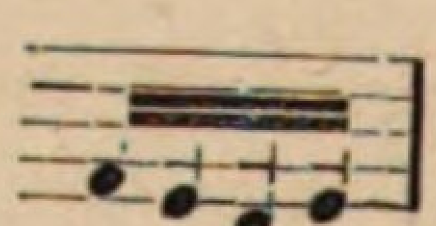
Mozart hat eine seiner herrlichsten Ouverturen, die zu der «Zauberflöte», aus der Zusammensetzung zweier sehr unscheinbarer Motive geschaffen. Das erste heisst:



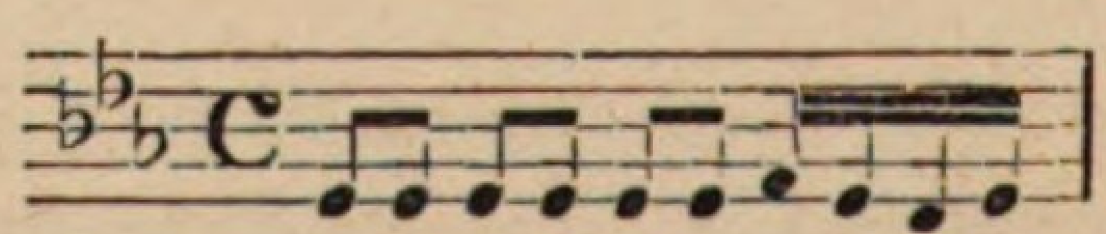
Dasselbe wird dreimal wiederholt:



Das zweite heisst:



Beide verbunden:



Auf anderen Tonstufen wiederholt:



So entstand das Thema, das trotz der bescheidenen Urelemente so berühmte!

—— · ——

Zum Rhythmus und der Melodie tritt die *Harmonie*. Die drei musikalischen Hauptvölker haben sich in diese drei Elemente getheilt. Der Franzose hat den schärfsten Sinn für den Rhythmus; es passt dies zu seinem zentralisirenden, Alles in eine präzise Taktirung zwän-

genden Geist. Der Italiener ist in der Melodie am reichsten, ein gebornes Volk des Gesanges. Der Deutsche, Föderalist, auch in der Musik, stellt die Stimmen in der Harmonie gleichberechtigt nebeneinander und baut die Gesammtwirkung auf eine freie Bewegung der einzelnen Glieder. Mozart war der universellste Tondichter, weil er alle drei Vorzüge zu verbinden wusste.

Die Harmonie gehört der neueren Zeit an. Man unterscheidet nämlich drei Hauptperioden der Musik.

1. Die *homophone*, einstimmige Musik des Alterthums, an welche sich die noch jetzt bestehende verwandte der orientalischen Völker anschliesst. Sie ist bei allen Völkern die ursprüngliche gewesen. Weil zu einfach, entbehrt sie der selbstständigen Instrumentalmusik, kurze Tänze und Märsche ausgenommen. Die begleitende Stimme folgte der ersten im Abstande einer Oktave, war daher weniger eine Begleitung als eine blosse Verstärkung der Töne.

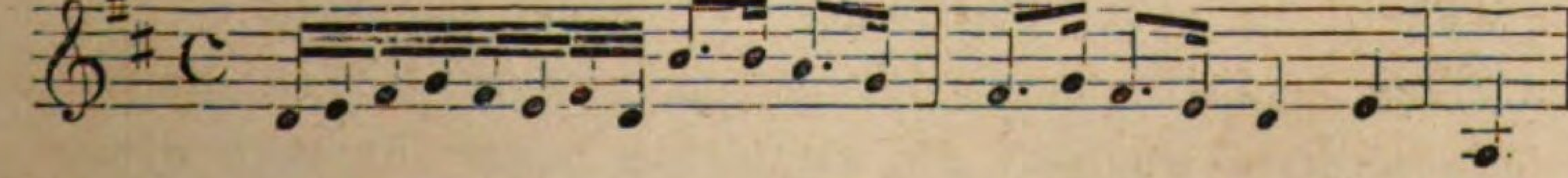
2. Die *polyphone* Musik, vielstimmig, eine Erfindung des Mittelalters. Man fügte z. B. kirchlichen Melodien eine zweite Stimme hinzu, welche der ersten nicht mehr in Oktaven, sondern in Quinten, Quarten, Duodecimen oder Undecimen folgte. Terzen und Sexten galten damals noch als Dissonanzen. Oder man verband im sogenannten Discantus, Zweigesang, zwei ganz verschiedene möglichst kontrastirende Melodien. Der vielstimmige Chorgesang der christlichen Kirche entwickelte sich aus diesen Anfängen.

(Discant heisst vielleicht die erste Stimme noch heute deshalb, weil die *führende* Stimme damals tiefer lag, die zweite war.)

In der polyphonen Musik wurde bereits der *Kontrapunkt* wirksam d. h. die Kunst, gegen eine gegebene Melodie eine zweite oder mehrere andere zu stellen. Z. B. «Eine feste Burg». Die einfache Stimme heisst:



die zweite, ein Fugenthema von Bach aus dem «wohltemperirten Klavier»:



Beide verbunden, lauten:



Ein Satz ist im *einfachen Kontrapunkt* geschrieben, wenn die Stimme ihre (obere oder untere) Lage unverändert behaupten muss, dagegen im *doppelten Kontrapunkt*, wenn die Stimmen ihre Lage ändern, hinauf- und hinabsteigen.

3. Die *harmonische* Musik, ein Kind des sechszehnten Jahrhunderts. Wir wissen, dass noch *Rousseau* dieselbe bekämpfte; er beruft sich darauf, dass alle Naturvölker, alle Vögel nur Einen Ton, die blosse Melodie singen, und will, dass wir auch *hierin* zu der Natur zurückkehren. Er nennt die Harmonie eine gothische barbarische Erfindung und beehrt uns Deutsche mit folgendem Schmeichelworte: «es sei einem nordischen Volke, dessen grobe und stumpfe Organe mehr durch die Stärke und das Getöse der Stimmen als durch die Süssigkeit der Accente und die Biegungen der Melodie gerührt werden, aufbehalten gewesen, diese grosse Entdeckung zu machen».

Köstlin entgegnet sehr gut: «Sah denn Rousseau, der Mann der individuellen Freiheit, nicht, welcher grosse Fortschritt der Freiheit darin liegt, dass mittelst der Harmonien innerhalb mehrstimmigen Gesanges jede Einzelstimme ihren eigenen Weg gehen, selbstthätig zu vollerer grossartigerer Gestaltung des Ganzen mitwirken kann?» — «Man sagt, in rein germanischen Ländern singe das Volk überall mehrstimmig, in romanischen in der Regel einstimmig; was läge darin Anderes als der Unterschied des germanischen Sinnes für Individualität vom romanischen Geiste, der zu dieser Hochachtung der Individualität nie gekommen ist».

Die Weltgeschichte ist kein langweiliger despotischer einstimmiger Gesang, sondern ein grosser Kampf der Harmonie um ihre Existenz und ihren Sieg.

Wie das Gute, haben auch die Konsonanzen allein das *absolute* Recht der Existenz. Das Böse und die Dissonanz dienen nur als Durchgangspunkt zu neuer verklärter Erscheinung des Ideals. Der reine Akkord hat etwas Plastisches, — daher entsprach er dem antiken Sinne — die Dissonanz dagegen mit der Aussicht auf die Wiederherstellung der Harmonie, die verstärkte Sehnsucht nach dieser — ist selbst ein Stück Romantik.

Daher ruft Bettina Goethe, als er von der Septime nichts wissen will, in phantastischem Schwunge zu: «Du musst ein Christ werden, Heide!»

Man weiss, dass die alten Tonsetzlehrer reich an Verboten waren und den auftretenden genialen Meistern gegenüber eines um das andere fallen lassen mussten. *Helmholz*: «Offenbar ist es ein falscher Standpunkt, auf dem sich die Lehrer der Harmonik gestellt haben, indem sie dies und jenes in der Musik verboten erklärten. In der That ist nichts in der Musik absolut verboten und man findet von sämmtlichen Regeln der Stimmführung Ausnahmen gerade in den wirkungreichsten Sätzen der grössten Komponisten. Man hätte vielmehr darauf ausgehen sollen, zu sagen, dass dieser und jener Schritt, den man verbietet, irgend welche auffallende und ungewöhnliche Wirkung auf den Hörer machte, die eben, weil sie ungewöhnlich ist, nur hinpasst, wo Ungewöhnliches auszudrücken ist. Im Allgemeinen gehen die Vorschriften der Theoretiker darauf aus, einen leicht zu fassenden und wohl zusammenhängenden Fluss der Melodie und Harmonie zu erhalten. Verlangt man einen solchen, so thut man gut, ihre Verbote zu beachten. Aber es ist nicht zu leugnen, dass eine zu ängstliche Vermeidung des Ungewöhnlichen eine gewisse Gefahr der Trivialität und Mattherzigkeit herbeiführt, während andererseits zu rücksichtsloses und häufiges Ueberspringen der Regeln die Sätze barock und zusammenhanglos erscheinen lässt.»

Wir stimmen diesem Ausspruche vollkommen bei, namentlich den, in mancher Beziehung berechtigten, oft aber auch recht trivialen Vorwürfen gegenüber, mit welchen man die sogenannte Musik der Zukunft überschüttet. Wenn die Dissonanz aus barocker Liebe für das Hässliche *gehegt* wird, dann geisselt sie; hat sie aber eine charakteristische Bedeutung, so ist ein übereilter Tadel wohl zu überlegen. Ein Schwächling nur wird auch das Hässliche, Grauenvolle, Schreckenerregende, Böse mit süsslichem Ohrenkitzel malen. Nur am unrechten Orte ist die Dissonanz tadelnswerth.

Wie den gegenwärtigen Komponisten, ging es aber auch allen früheren. Als man Mozart aus ähnlichen Gründen angriff, proklamirte Haydn die «Diktatur des Genius»: «Hat Mozart es geschrieben, so hat er seine gute Ursache dazu». Als Albrechtsberger die Quartenfolge aus dem reinen Satze verbannte, sprach derselbe Altmeister Haydn: «*Die Kunst ist frei* und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt

werden. Das gebildete Ohr muss entscheiden, und ich halte mich befugt, wie irgend Einer, *hierin Gesetze zu geben.* Solche Künsteleien haben keinen Werth; ich wünschte lieber, dass es Einer versuchte, einen wahrhaft *neuen* Menuett zu komponiren».

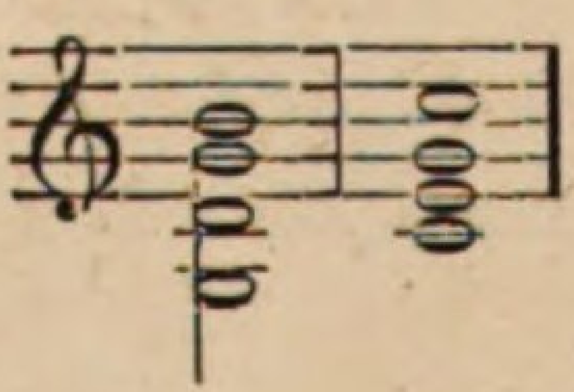
Wohlgesprochen — die Kunst ist frei!

Auch die Kunst- wie die Weltgeschichte hat ihre gesetzmässige *Entwicklung*, ja wenn Sie wollen, ihre *Vorsehung.* Eine solche Erscheinung wie die sogenannte Musik der Zukunft, die mit so bewusster Tendenz auftritt, kann nicht ohne eine gewisse Berechtigung erscheinen. Die Irrthümer werden sinken, und ein Gewinn der Zukunft anheimfallen.

Haben wir früher ein Thema entstehen sehen, so gibt uns die Harmonie in den Kadenzen oder Schlussfällen verschiedene Wege an die Hand, ein Tonwerk oder die Theile eines solchen abzuschliessen. Sie heissen:

1. Der *Ganzschluss*, die authentische Cadenz, die wieder vollkommen oder unvollkommen sein kann.

Vollkommen ist sie, wenn die Melodie mit der Oktave der Tonica (Grundton) schliesst, also mit dem tonischen Dreiklang und diesem die Dominantenharmonie vorhergeht:

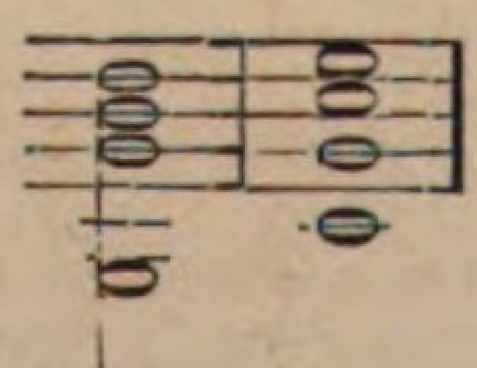


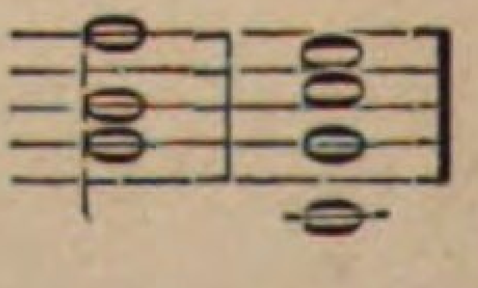


Das Ende der meisten Musikstücke kann als Beispiel dienen. Probe aus Weber's «Freischütz»:

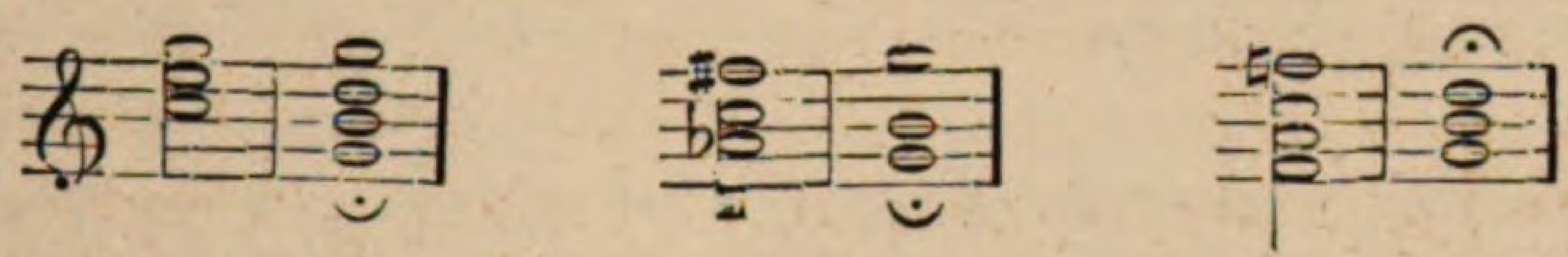


Unvollkommen ist der Ganzschluss, wenn die Melodie mit einem andern Intervall des Akkordes schliesst. Z. B. der 5. Psalm im «Paulus»:





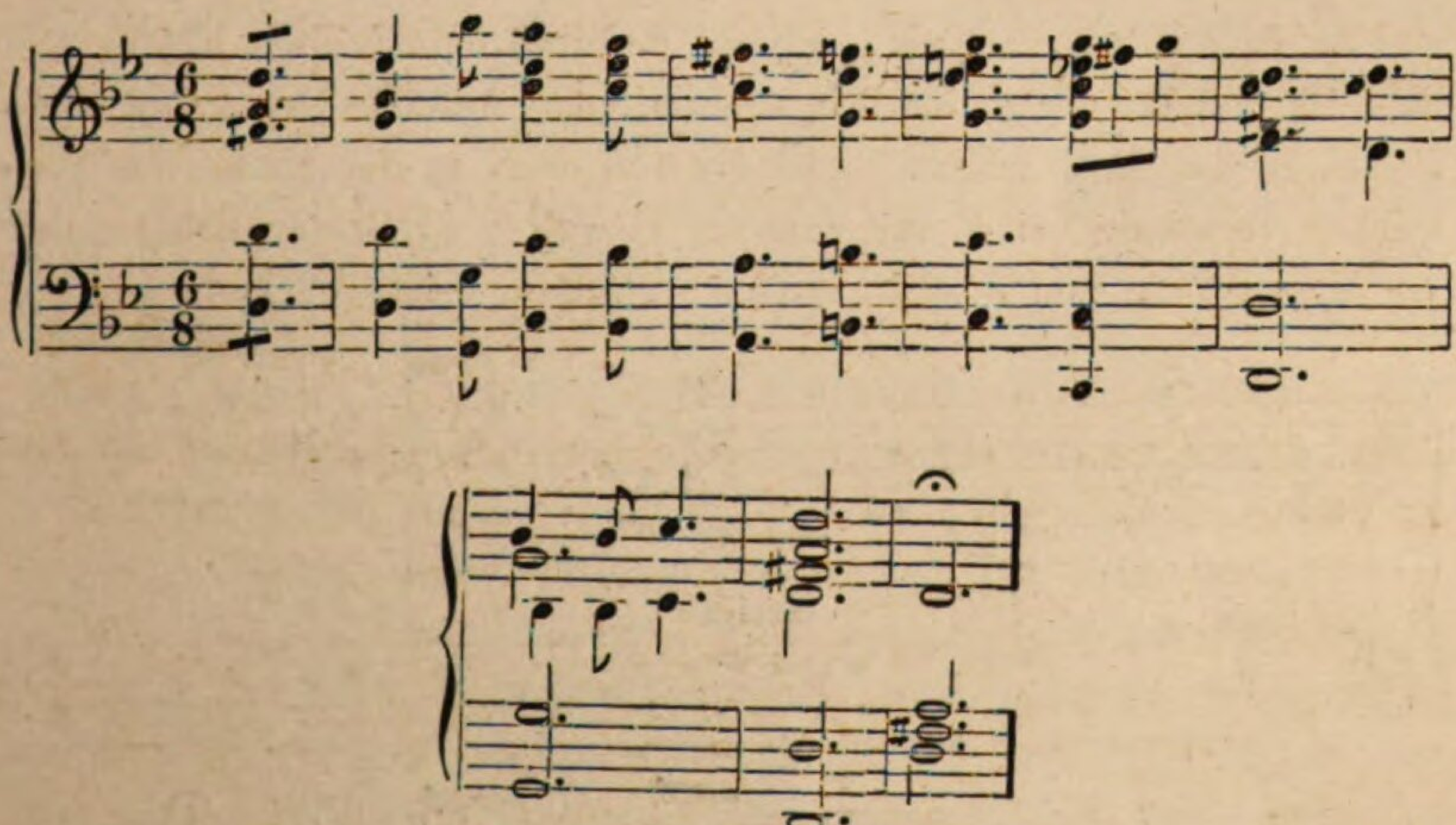
2. Der Halbschluss, wenn nicht der tonische Dreiklang (d. h. der auf der Tonica gebildete z. B. c e g), sondern der Dominantendreiklang (d. h. der auf der Dominant gebildete — g ist die Dominante zu c — also g h d) den Satz vollendet. Beispiele:



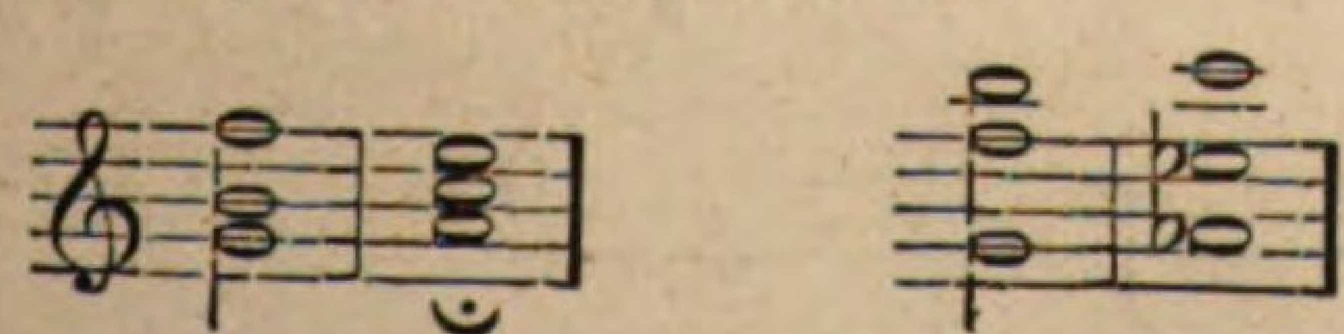
Wir erinnern an den Schluss der Don Juan-Ouverture, welcher sofort in die Einleitung und nach F hinübergeht und den Halbschluss auf C bildet.

Der Halbschluss ist häufig in Oratorien und zwar am Schlusse von Recitativen, vor Anfang einer Fuge. In alten Kirchenkompositionen z. B. bei Palästrina findet er sich auch am Schlusse von ganzen Tondichtungen.

Der 29. Chor in Mendelssohn's: «Paulus» endet mit einem Halbschluss:



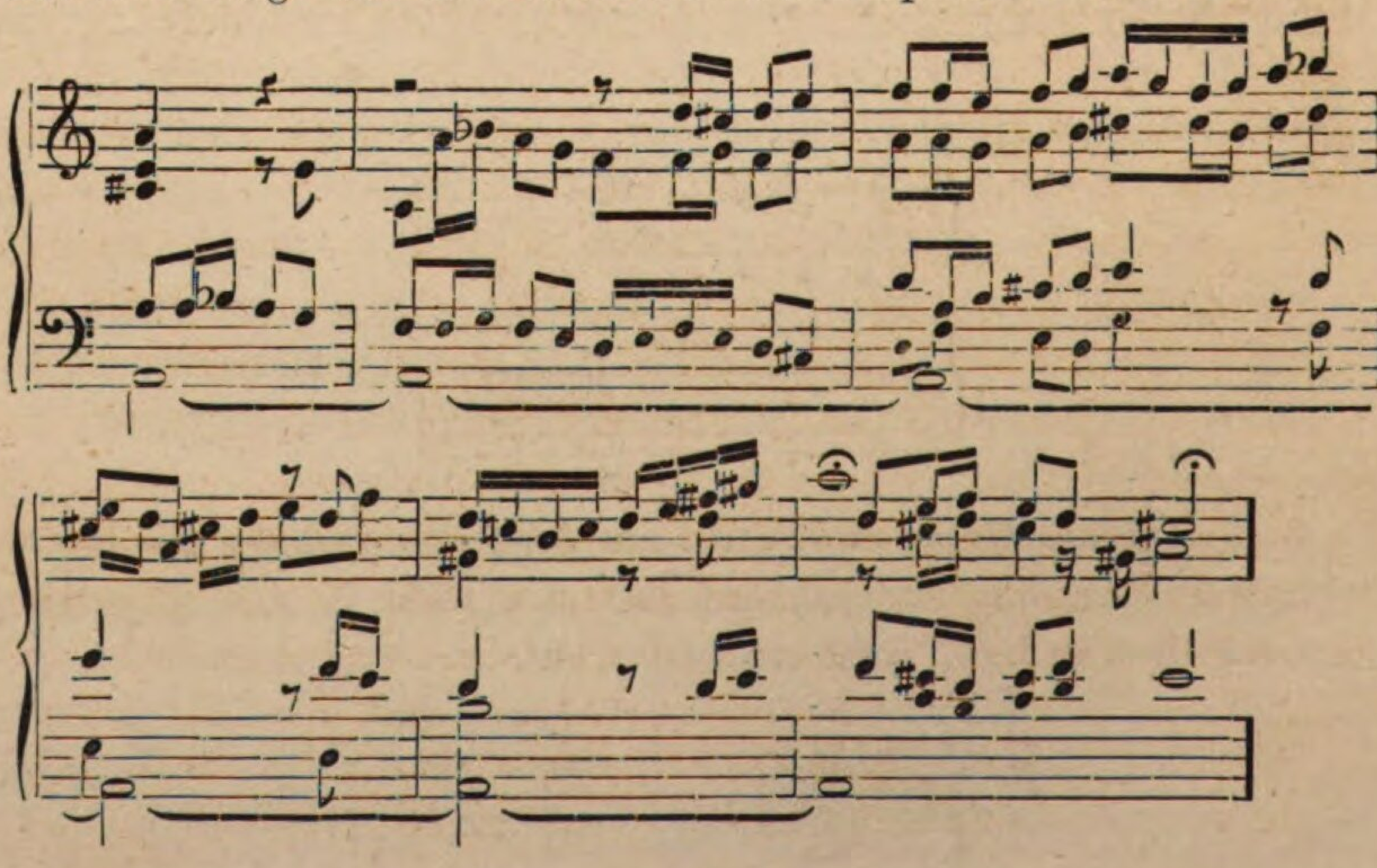
3. Der *Trugschluss*; er entsteht aus der Unterbrechung des Ganzschlusses. Der Dominantenakkord löst sich nicht in den tonischen, sondern einen andern, nicht erwarteten auf.



Der Trugschluss drückt Ueberraschung, Schreck aus. Z. B. die Stelle im Finale der «Weissen Dame», wo Gabiston gegen sein Erwarten von George Brown überboten wird:



4. Der *Orgelpunkt*; er führt auf einer im Basse festgehaltenen Note (Tonica oder Dominante) alle möglichen Modulirungen noch einmal an dem Hörer vorüber, schiebt dadurch den Schluss hinaus und lässt ihn zuletzt um so mächtiger einfallen. Auf der Orgel tönt diese Form, in der *Bach* glänzt, und die nun auch in der Mitte von Tonwerken verwendet wird, mit grösster Gewalt. Z. B. der Schluss der 20. Klavierfuge aus J. Seb. Bach's «wohltemperirtem Klavier»:



Werfen wir, ehe wir zu der Scheidung der Musik in die gesangliche und instrumentale übergehen, einen Blick auf den Tonkünstler selbst.

Wir beginnen mit einem Selbstgemälde von *Hektor Berlioz*, * das uns die ungemeine Reizbarkeit der musikalischen Natur, wenn auch in vielleicht erhöhten Farben darlegt:

«Beim Anhören gewisser Musikstücke scheinen gleich anfangs meine Lebensgeister sich zu verdoppeln; ich empfinde eine unvergleichliche Wonne, welcher alle Verstandesklügelei nichts anhaben kann; die Gewohnheit zu analysiren ruft sodann, an und für sich schon, die Bewunderung hervor; die Gemüthsbewegung, welche in direktem Verhältniss mit der Gewalt und Grösse der Ideen des Komponisten wächst, erzeugt bald eine seltsame Aufregung meines Bluts; die Pulse schlagen heftig; Thränen, welche für gewöhnlich das Ende des Paroxismus ankündigen, sind oft auch nur die Vorläufer eines noch um Vieles gesteigerten Anfalls. In letzterem Falle tritt eine krampfhafte Zusammenziehung der Muskeln ein, ein Zittern an allen Gliedern, ein völliges Absterben der Hände und Füsse, eine theilweise Lähmung der Gesichts- und Gehörnerven; ich sehe Nichts, ich höre nur Wenig mehr . . . Schwindel . . . halbe Bewusstlosigkeit»

«Begreiflicher Weise sind Anfälle von einem solchen Grade der Heftigkeit selten genug, und überdies gibt es einen wirksamen Kontrast, der ihnen kräftig entgegen arbeitet, der des *schlechten musikalischen Effekts*, welcher das Gegentheil von Bewunderung und Freude hervorruft! Keinerlei Musik wirkt in diesem Sinne stärker auf mich, als die, deren grösster Verstoss für mich in der seichten Gemeinheit liegt, welche durch einen lügenhaften Ausdruck sich zu bemänteln sucht. Dann erröthe ich, wie vor Scham, ein wahrer Abscheu bemächtigt sich meiner; wer mich sähe, könnte glauben, dass mir so eben eine von jenen Beschimpfungen zugefügt ward, für die es keine Verzeihung gibt; und um den erhaltenen Eindruck los zu werden, beginnt in mir ein allgemeines Aufwallen, ein Absonderungsprozess im ganzen Organismus, ähnlich den Bewegungen des Erbrechens, wenn der Magen eine Eckel erregende Flüssigkeit ausstossen will. Es sind die Wirkungen des bis zum höchsten Grade gesteigerten Widerwillens

* „Gesammelte Schriften" Bd. 1 S. 7, in Richard Pohl's gelungener Uebertragung, Leipzig, Heinze, 1863.

und Abscheu's; eine derartige Musik bringt mich aus aller Fassung, und ich stosse sie durch alle Poren wieder aus.»

Hier ist die Wirkung der *Un*musik als eine bei musikalischen Charakteren nicht minder lebhafte bezeichnet, wie die der Musik, d. h. der echten, harmoniereichen, wohllautsüssen.

Die persönliche innere Erregung muss bei dem Tonkünstler unter allen Künsten die höchste sein, weil keine in gleicher Weise im *Innern* der Künstlerseele spielt.

Der Musiker hat die im Gemälde zu einer Fläche, zu einem Scheine gewordene Welt ganz in sich *hereingenommen*; er sieht nicht mehr den Leib, er sieht die Seele der Welt, als ob für ihn die bergende Decke hinweggenommen werde; er hat nur Seele zum Stoff und ist nur Seele; die ganze Welt wird in ihm *Seele.*

Wie die *Ton*kunst zwischen der *Bild-* und *Wort*kunst (Poesie), so steht ja auch — schon bei Paulus — die *Seele* zwischen *Leib* und — *Geist.*

Die Seele ist ein verborgener Musiker, welcher mit seinen Melodien, Harmonien und Dissonanzen, mit der ganzen Skalareihe der Gefühle in den Geist hinüberspielt und mit seinen zarten Saiten — den Nerven — in das physische Dasein hinabreicht.

Die Allgemeinverständichkeit der Musik beruht gerade darauf, dass sie den *Mittelpunkt* des Menschen ergreift, das *Gefühl* in seiner zweifachen Bedeutung, in der höheren wie der natürlichen oder leiblichen.

In diesem Grenzgebiete der Psyche und der Physis, in diesem Traum- und Dämmerungslande zwischen der Nacht der gebundenen Materie und dem Tage des entbundenen Geistes liegen die tiefsten Wurzeln unserer Subjektivität, daher auch die der subjektivsten Kunst.

Die Vorzüge wie die liebenswürdigen Schwächen des Tonkünstlers gehen aus diesem Ursprungsverhältnisse hervor.

Die Eitelkeit der Musiker ist sprichwörtlich und doch höchst begreiflich. Wer mit seinem *Innersten* vor die Welt tritt, wer die Scham vor solcher Selbstenthüllung überwinden soll, muss einen mächtigen Gegenantrieb und zwar gerade *den* in sich tragen, sein Ich vollständig auszuströmen.

Mit diesem ausschliesslichen Leben in der eigenen Subjektivität hängt es zusammen, wenn mancher Tonkünstler gegen alle objektiven Interessen, gegen die Geschicke seines Vaterlandes, gegen die Entwicklung der Menschheit vollkommen gleichgültig bleiben konnte, wenn

mancher, jenem Archimedes ähnlich, in seinem naiven Hinleben verharrt, und sollte eine Welt neben ihm untergehen. Dass auch andere Künstler und Menschen einem solchen, eher komischen, als hassenswerthen Egoismus verfallen können, bewies uns ein Vorleser, den die schleswig-holsteinische Frage in naive Verzweiflung trieb, weil sie überall die Aufmerksamkeit *von ihm* abzog.

Die Musikergeneration, welche mit *Beethoven* begann, die Tondichter der Stimmungen des *Geistes*, zeichnen sich in dieser Beziehung zu ihrem Vortheile aus; vielleicht folgert aber ein Anhänger der alten Musik gerade daraus, dass ihnen das wahre Tonelement eben nicht oder nicht in solcher Fülle einwohne.

Wenn Einer den Begriff des Musikers als solchen erschöpft, so ist es *Mozart*. Diese Blüte des alten, gemüthvollen Wien, diese reizbare, nur im Tone schwelgende, sinnliche Freude mit frischen Zügen trinkende Natur, dieser Prediger der Subjektivität, dieser Don Juan der Lebensfreude, dieser alle Schroffheiten des Lebens mit Milde und Selbsttäuschung verhüllende Freimaurer alten Styles — war das etwa kein Musiker, war das nicht *der* Musiker?

Diese musikalische Natur im Style *Mozart's* hat etwas vorwiegend *Weibliches*. Im Weibe wie im Tonkünstler wiegt die Seele vor. Die bildende Kunst wendet sich in erster Reihe an den Mann, die Tonkunst an das Weib, die Poesie, in vermittelnder Höhe, an Mann und Weib.

Die bildende Kunst ist in einem gewissen Sinne deistisch; sie kennt nur den Gott *ausser uns*, baut ihm ein Haus, stellt ihn auf ein trennendes Piedestal; selbst in der Malerei geht nur der Landschaft, die gerade der Musik am nächsten kommt, die Ahnung eines Gottes *in der Welt* auf. Die musikalische Seele wurzelt dagegen (wie die *weibliche*) tiefer im *All*leben; im Gebrause der Töne grüsst uns ein träumerischer Pantheismus, eine den Grundton umspielende, aber auch verdrängende Harmonie.

Die Poesie ist theistisch, transscendent-immanent, führt uns *zu* Gott und *in* Gott, lässt uns im All träumen und hebt uns wieder, als höchstbewusste Kunst, mit Nothwendigkeit zum höchstbewussten Geist empor.

Wie im Weibe lebt auch im Musiker eine lebhafte *Sinnlichkeit*, im anmuthigen Sinne dieses Wortes. Wein, Weib und *Gesang* sind von Luther nicht ohne Grund zusammengestellt worden.

Alle diese angedeuteten Eigenschaften klingen in der Erscheinung der meisten Musiker nach; diese unterscheiden sich von den auf die Form gerichteten Adlergesichtern der bildenden Kunst eben so wie von den gedankenbrütenden, visionären der Dichtkunst.

Schon *Lavater*, der die feinen Gesichter der Zukunftsschule noch nicht gesehen hatte, und daher noch kein Rafaelsgesicht unter den Musikern wahrgenommen haben will, sagte:

«Schwebender, unbestimmter, flüssiger, lockerer, wie's die Natur der Empfindungsempfänglichkeit und Empfindungsmittheilsamkeit zu erfordern scheint, sind alle Musikergesichter als die der Maler.»

Wir haben es eben mit seelischen Organisationen zu thun, in denen nicht das nach Aussen dringende, der Aussenwelt entgegenkommende, auffassende *Auge*, sondern ein mehr verborgen liegender, auf Anregung erst thätiger Sinn vorwaltet, das *Ohr*.

Wie die «geistige» *Zeit*, die flüchtige, mehr *in* als ausser *uns* bestehende, dem körperlichen, greifbaren, messbaren *Raume*, steht der *Sinn der Zeit*, das Ohr, *dem Sinne des Raumes*, dem Auge, gegenüber.

Beide Sinne können sich wol unter Umständen unterstützen — wir verstehen z. B. einen Redner besser, wenn wir ihn sehen — bei künstlerischen Genüssen stehen sie sich aber vielfach im Wege. Um der reinen wortlosen Musik mit voller Hingebung folgen zu können, schliessen wir das Auge; umgekehrt ertappen wir uns in Gallerien, selbst wenn wir allein sind, auf einem leisen Gehen, als ob wir hinwieder aus der *Welt des Auges* nicht gerissen sein möchten.

Das Auffassungsvermögen des Ohres ist feiner. Während, wie wir sahen, der Umfang der dem Auge wahrnehmbaren Lichtschwingungen kaum eine Oktave erreicht, hat *Despretz* mittelst kleiner, mit dem Geigenbogen gestrichener Stimmgabeln das 8gestrichene *g* mit 38016 Schwingungen vernommen. Die Wirkung der Töne in solcher Höhe ist freilich schmerzhaft und peinlich.

Nur 3000 Töne sind etwa schön zu nennen, das Ohr unterscheidet aber gegen 24000!

Diese gesteigerte Empfindlichkeit des Ohrs erklärt leicht das erhöhte, an das Weib erinnernde Nervenleben, die Reizbarkeit, das Launenhafte, das zwischen sanguinischer Lebensfreude und trüber Melancholie Schwankende des Musikers, der nicht selten dem Misstrauen, der Hypochondrie, oft auch Leiden des überreizten Sinnes, ja selbst dem Verluste desselben erliegt. (Beethoven, Spontini!)

Wir unterschieden früher (S. 262) *Augen-* und *Ohren*menschen. Durch das Auge tritt die Seele in die Welt, durch das Ohr die Welt an und in die Seele.

Der Ohrenmensch lebt mehr innerlich; daher erschreckt ihn die Berührung der Welt leicht, und in dieser Hinsicht begreifen wir, wenn *Carus*, der bei dieser Gelegenheit den Unterschied von Auge und Ohr bis in die Thierwelt verfolgt, sagt:

«Das Gehör, wie es einerseits das Organ tiefern Verständnisses der in den Menschen tretenden Welt genannt werden darf, ist auch andererseits entschieden das *Organ der Furcht.* Die scharfhörendsten Thiere sind die furchtsamsten, wie die scharfsichtigsten die muthigsten, und kann deshalb die Richtung der höheren Erkenntniss gegen das Gehör zum feineren Musiksinne führen, so ist auch im Gegentheil klar, dass eine starke *Bestimmung der Gemüthsregion durch das Ohr* geeignet ist, bei minderer Energie des Geistes im Ganzen Furcht und Sorglichkeit zu erwecken und den Menschen zu steter ängstlicher Vorsicht zu stimmen».

Das Ohr ist eben der «Sinn des Tiefinnerlichen, der Sinn des Geheimnisses». Deshalb theilt es auch weniger mit, spricht weniger aus als das Auge, doch ist es für den Physiognomen nicht stumm. Während die Natur das Ohr des Plastikers (vgl. das Ohr Mendelssohn's mit dem des Bildhauers Schadow, Carus S. 248) etwas vernachlässigt, demselben ein grosses, in der Windung breit ausgebildetes Ohr mit weitem Ausschnitt gibt, modellirt sie das musikalische sorgsam und hebt es vom Haupte flügelförmig ab. (Vgl. oben S. 261.) Wenn *Lavater* dem Musiker ein oben sehr dünnes, beinahe randloses Ohr zuschreiben wollte, so verirrt er sich in eine Form der Thierähnlichkeit. Daher liehen die Alten ein solches Ohr dem — Faun!

Vergleichen wir die Köpfe unserer grossen Tonmeister, von Mozart und Beethoven bis auf Mendelssohn und Liszt, so finden wir sie von reichem und weichem *Haare* umflossen. Es stimmt zur weiblichen, subjektiven Geistesrichtung.

Die *Stirne,* welche nach Lavater freilich zurückfliehen, nicht vorgreifend sein soll, (bei Weber in der That!) erscheint bei Beethoven, Mendelssohn, Liszt (vgl. die Köpfe bei Carus S. 178) von bedeutender Höhe und — das ist das Eigenthümliche — zu beiden Seiten erhaben modellirt und gerundet, wo sonst die Schläfenfläche von der Stirnfläche sichtbar abfällt und sich eben, flach zeigt. *Carriere* betont diese mächtige Entwicklung des grossen Gehirns nach dem *Gehörgange* zu.

Das *Auge* liegt frei, während es die Natur beim bildenden Künstler durch einen auszeichnenden Bau der Augenhöhle schützt. Wenn wir scharf sehen wollen, ziehen wir ja auch das Auge zurück, drängen es dagegen vor, wenn wir horchen.

Lavater kann den Blick des Musikers immerhin — im Vergleiche zu dem ruhigen, festen, «durchtreffenden» des Malers — irrend, schwebend nennen. Auch schreibt er den Musikergesichtern, wenigstens der alten Schule, eine gewisse Kindlichkeit nicht ohne Grund zu. Man kann die oft unschöne fleischige Nase (Weber hat eine Adlernase!) das volle Kinn («Kraft unterm Munde» sagt Lavater), die mithin minder geistig ausgebildete untere Partie des Gesichtes theils mit jener Kindlichkeit und Naivetät, theils mit der früher betonten lebhafteren Sinnlichkeit in Verbindung bringen.

Jean Paul sagt, dass nach einer alten Bemerkung grosse Tonkünstler — das Essen lieben.

Die neueren, namentlich bekannte Virtuosen — vielleicht ist es gerade eine kleine Folge der Vergeistigung der Tonkunst, selbst der oft bespöttelten Programmmusik — haben sich zu vornehmer *«geistiger Magerkeit»* des Poeten emporgearbeitet. Chopin soll zuletzt so schmächtig gewesen sein, dass unser Wort «mager» nicht mehr ausreicht, es zu bezeichnen.

Es ist ferne von uns, dieser höheren Geistigkeit entgegen zu treten, können es im Gegentheile nur billigen, wenn auch die Tonkünstler sich wissenschaftlich vertiefen. Am nächsten läge ihnen ein Stück Mathematik. Die Phrenologen wissen ja von einem dem Tonsinne naheliegenden *Zahlen*sinne zu erzählen, und *Leibnitz* nennt die Musik eine *verborgene Arithmetik der Seele*, die zählt, ohne es zu wissen.

Franz *Brendel* fordert mit uns diese *höhere* Bildung und rühmt ihr Erscheinen an der neuen Schule, welche — bezeichnend — zugleich schriftstellerisch, kritisch thätig sei. Es wirkte dies auf die geschmackvollere Wahl von Liedertexten und namentlich auf die Reform der Opernbücher, auch auf eine *geistigere* Erfassung des Worts bereits vortheilhaft ein, — nicht blos des Worts, sondern auch der Tonkunst selbst. *

——— • ———

* Wir fügen hier, ohne Folgerungen daran knüpfen zu wollen, eine Beobachtung bei: „Seit Jahren war es mir schon auffällig, die Geburtsfeier unserer Musikheroen in den Herbst-

Die Musik ging von dem *Gesange* aus; erst durch die Harmonie wurde es ihr möglich, sich von der Herrschaft des *Wortes* zu lösen.

Vischer-Köstlin bezeichnet den Gesang als die eigentliche, die instrumentale als die untergeordnete Musik, während Andere wie *Auerbach* (deutsche Abende S. 109) die letztere höher stellen. *Weisse* sieht in ihr das «reine Dasein des Ideals» und *Auerbach* sagt oder lässt wenigstens seine Heldin sagen: «Nicht die Vokal- oder Wortmusik ist das Höchste, da sind wir noch immer an menschliche Gedanken, Begriffe und Empfindungen gefesselt, die reine Instrumentalmusik ist das Höchste, Unendliche, sie ist das, was man das unendlich Lyrische nennen möchte, da sind wir nicht mehr an menschliche Worte und Begriffe gebunden, frei und allgewaltig leben wir im All, ich weiss nicht mehr, dass ich Schwester, Tochter bin, da lebt man ausser- und übermenschlich». (Auf die Entgegnung des Helden kommen wir später zurück.)

Wir lieben solche Ueber- und Unterordnungen nicht, weil jeder Kunstzweig ein Höchstes, in seiner Art Einziges zu leisten hat. Wir sehen vielleicht später, worin die instrumentale hinter der vokalen zurückbleiben wird; wenn es sich aber frägt, auf welchem Gebiete die Musik gerade *ihre* eigenthümliche Aufgabe am Reinsten, Selbstständigsten und Höchsten löst, so geschieht dies unstreitig in der Instrumentalmusik und — innerhalb derselben — in der grossartigsten

und Wintermonaten zu finden, und nachdem ich mich der Mühe weiterer Forschung unterzogen, gelangte ich zu dem gewiss eigenthümlichen Resultat, dass beinahe alle bekannten Musiker in folgenden 7 Monaten geboren wurden: *Januar.* Auber, Abt, Bülow, Ferd. David, Herold, Krebs, Mozart, Reissiger, Johann Schneider, Franz Schubert, Henriette Sonntag, Lesueur, Henri Herz, Garcia, Friedrich der Grosse, Silcher. — *Februar.* Albrechtsberger, Bériot, Czerny, Fesca, Rink, Grétry, Händel, Kalliwoda, Maurer, Mendelssohn, Paganini, Rode, Rossini, Vieuxtemps, Forkel, Ole Bull, N. Burgmüller. — *März.* Seb. Bach, Fel. David, Hasse, Haydn, Malibran, Nourrit, Pergolese, Johann Strauss, Karl Zöllner, Wild, Graben-Hoffmann, Grützmacher. — *September.* Cherubini, Donizetti, J. Lachner, Meyerbeer, Julius Otto, Schicht, Spontini, André. — *Oktober.* Baillot, Fürstenau, Gade, Hauptmann, Ferd. Hiller, Kontsky, Jenny Lind, Liszt, Lortzing, Methfessel, Molique, Morlachi, Schröder-Devrient, Verdi, Mayseder. — *November.* Bellini, Carafa, Himmel, Hummel, Konradin Kreuzer, Kücken, Löwe, Marx, Martin Luther, Ries, Romberg, Rubinstein, Spindler, Fasch, Erkel, Prinz Louis Ferdinand von Preussen, Bazzini. — *Dezember.* Beethoven, Berlioz, Boieldieu, Duprez, Gung'l, Lablache, Adolf Müller, Rietz, Weber, J. Hiller. In den übrigen fünf Monaten sind von hervorragenden musikalischen Capacitäten nur Gluck, Halevy, Lully, Marschner, Spohr, Schumann, Weigel und Richard Wagner geboren. Ob ein besonderer physiologischer Grund diesem gewiss seltsamen Resultat zur Erklärung dienen mag, will ich hier nicht weiter erörtern, jedenfalls dürfte aber der Fall zu weiterem Forschen und Nachdenken anregen." *Anton Wallerstein.*

Form der reinen Tonkunst, in der *Symphonie. Die Symphonie gehört als blosse Form schon zu den grössten Schöpfungen des menschlichen Geistes.*

Die instrumentale Musik hat ihren Namen von den Werkzeugen, die wir zu Hülfe rufen, um ein vom Worte abgelöstes Tongebilde zu erzeugen.

Dies kann bereits und zunächst mittelst eines Instruments geschehen; zu diesem treten allmälig mehrere und bilden sogar bestimmte, von ihrer Zahl den Namen entlehnende Musikformen, unter denen das an die Liebesbeziehung der Geschlechter mahnende *Duett* und das, auf der in der Natur der menschlichen Stimme bereits angekündigten Vierzahl beruhende *Quartett* eine hervorragende, innerlich wie formell tiefbegründete Stellung einnehmen.

Ein wahrhaft *mystisches* Bild, ein Bild des Kosmos, tritt uns in der Zusammenstellung der gesammten Tonwerkzeuge entgegen, in dem *Orchester*, in diesem *Chore* der Instrumente, der in diesem Sinne an den Schauplatz des antiken Chors, an die tiefer als die Bühne liegende *Orchestra* erinnern darf.

Jedes Instrument, das sonst vollkommen selbstständig aufzutreten vermag, fügt sich hier einem Ganzen; nur das Urelement der Musik, das Tempo, ermöglicht das übereinstimmende und daher räthselhafte Zusammenwirken. Indem alle Instrumente sich derselben Bewegung in der Zeit fügen, die Fesseln eines gemeinsamen *Rhythmus* auf sich nehmen, erscheint das *gleichzeitig* Werdende zuletzt als *Ein* Werdendes. Ist das nicht das Bild des Kosmos? Ist nicht der Zeitgeist ein Stück von einem solchen vorgeschriebenen Rhythmus? Vermögen wir still zu stehen? Kaum zu mässigen! Vermögen wir ihn zu beflügeln? Höchstens das Rad der Zeit um Eine Drehung in der Stunde zu beschleunigen. Der grosse Taktirstock, an dem alle unsere Augen haften, obwol wir ihn nicht sehen, ruht in zu fester Hand; er lässt keine Abweichung vom vorgeschriebenen Gesammtzeitmass zu und weiss die ganzen Noten oder gar die Generalpausen der Stillstandselemente, die Disharmonie der Bösen, die Vierundsechszigstel-Noten der Revolutionäre in eine verschmelzende Harmonie zu zwingen.

Da diese Wiederspiegelung der Weltbewegung im Orchester nirgends so umfassend und grossartig zu Tage tritt wie in der *Symphonie*, deshalb reichen wir dieser die Krone. —

Gerade bei den verwandten Künsten der Architektur und Musik trennen sich *Erfinder* und *Ausführer*, zunächst bei beiden aus einem verwandten Grunde, aus der Kolossalität der Kräfte, die sie in Anspruch nehmen können. Bei dem Musiker tritt aber noch ein zweiter Grund hinzu. Sein Werk steht nicht im Raume für immer da, es muss in der Zeit jedes Mal und überall erneuert werden. Dieser Vermittlung bedarf er um so mehr, da seine Schrift nicht wie des Dichters allgemein lesbar ist, um den unmittelbaren Kunstgenuss zu möglichen.

Der ausführende Künstler, der vom steifen Kopisten bis zum passiven Genie auf zahlreichen Stufen stehen kann, hat eine schöne Aufgabe, wenn er nicht mehr sein will, als der geist- und geschmackvolle Dollmetsch des erfindenden Genius.

Will er *mehr* sein, so ist er leicht weniger . . .

Wir kennen die Klippen des *Virtuosenthums*, das — von einem echten Genius, Franz *Liszt*, auf eine schwindelnde Höhe gehoben — ein Heer von musikalischen Narzissen erzeugte, das, in sich selbst verliebt, mit seinem Ich gastirt und die aufzuführenden Werke als Piedestal der eigenen Weltschmerzgrösse zu verwenden sich erfrecht.

Indem wir diese Trichinennaturen unter den Künstlern abweisen, wollen wir doch — mit Franz *Brendel* — dem Virtuosenthum in jenen Beziehungen gerecht werden, in welchen es fördernd auf die Kunst einwirkt.

Brendel findet die Opposition gegen das Virtuosenthum theils in den *deutschen Mittelstädten*, welche zwar die eigentlichen Bewahrerinnen des Tüchtigen und Soliden, des künstlerischen Ernstes seien, aber ein gewisses hausbackenes Element, eine gewisse Dürftigkeit der Fantasie nicht bemeistern könnten, in der Virtuosität nur Flitter und Tand, nur eine Herabwürdigung der Kunst sähen, — theils in den sogenannten *soliden Musikern*, die sich meist in kleinbürgerlichen Kreisen bewegen, mehr auf ihre innere, oftmals bedeutende Welt konzentriren, aber für dieselbe der entsprechenden Ausdrucksmitteln entbehren sollen. «Sie können sich nicht bis zu der Abgeschliffenheit, nicht zu dem Glanz und der Feinheit im Aeusseren sowol als im Innern, nicht bis zu der Gewandtheit und Beweglichkeit der Fantasie durcharbeiten, die die Virtuosität zur Voraussetzung hat. So fühlen sich dieselben von einem ernsten würdigen Inhalt erfüllt, und dies Bewusstsein stimmt sie oppositionell; aber es mangelt ihnen die geistige Frische, welche noth-

wendig ist, um den Werth des virtuosen Elements würdigen zu können.»

Franz *Liszt* hat einmal als Journalist die Behauptung aufgestellt, dass es zwischen der schaffenden und ausführenden Kunst gar keinen Unterschied gebe. Diesem Ausspruch möchte sich nun *Brendel* als einem zu weitgehenden nicht anschliessen, will dem Virtuosen aber doch eine selbstständige Produktivität zuschreiben. Wirklich? Ist sie nicht oft nur ein Improvisationstalent, das Phrasen rasch zu verbinden, Gemeinplätze hübsch aufzuputzen, zuweilen auch durch einen plötzlichen Einfall zu blenden, aber nichts Bleibendes zu schaffen vermag, wenigstens — nach verflogener, augenblicklicher Ueberraschung nichts Werthvolles?

Brendel weist auf jenen Leineweber hin, von dem *Hegel* erzählt; aber es geht gerade aus der Erzählung hervor, dass der ehrsame Meister selbst eine Art Naturtondichter, mithin kein blos ausführender Musiker war.

Hegel sagt in der «Aesthetik»:

«Noch aus meiner *Jugend* her entsinne ich mich eines Virtuosen auf der Guitarre, der sich für dieses geringe Instrument geschmackloser Weise grosse Schlachtmusiken *komponirt* hatte. Er war, glaub' ich, seines Handwerks ein Leineweber und, wenn man mit ihm sprach, ein stiller bewusstloser Mensch. Gerieth er aber in's Spielen, so vergass man das Geschmacklose der Komposition, wie er sich selbst vergass und wunderbare Wirkungen hervorbrachte, weil er in sein Instrument seine ganze Seele hineinlegte, die gleichsam keine höhere Exekution kannte, als die, in diesen Tönen sich erklingen zu lassen. Solche *Virtuosität* beweist, wo sie zu ihrem Gipfelpunkt gelangt, nicht nur die erstaunungswürdige Herrschaft über das Aeussere, sondern kehrt nun auch die innere ungebundene Freiheit heraus, indem sie sich in scheinbar unausführbaren Schwierigkeiten spielend überbietet, in Künstlichkeiten ausschweift, mit Unterbrechungen, Einfällen in witziger Laune überraschend scherzt und in originellen *Erfindungen* selbst das Barocke geniessbar macht. Denn ein dürftiger Kopf kann *keine originellen Kunststücke* hervorbringen, bei genialen Künstlern aber beweisen dieselben die unglaubliche Meisterschaft in ihrem und über ihr Instrument, dessen *Beschränktheit* die Virtuosität zu *überwinden* weiss und hin und wieder zu dem verwegenen Beleg dieses Sieges ganz andere Klangarten fremder Instrumente durchlaufen kann. In dieser

Art der Ausübung geniessen wir die höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit, das wundervolle Geheimniss, *dass ein äusseres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird*, und haben zugleich das *innerliche Konzipiren* wie die Ausführung der genialen Fantasie in augenblicklichster Durchdringung und verschwindendstem Leben blitzähnlich vor uns.»

In den betonten Worten; «dass ein äusseres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird» ist in der That das Geheimniss des Hauptreizes der Virtuosität ausgesprochen.

Abgesehen von dem beschränkten Musikverständniss *Hegel's* und dem Umstande, dass uns hier eine *Jugend*erinnerung, vielleicht in verschönerndem Gewande, geboten wird, muss die Bewunderung der Virtuosität zu einem berechtigten Theile zugestanden, zu einem anderen jedoch beschränkt, und sie selbst von dem schaffenden Genius durch die Frage scharf geschieden werden:

Schöpft der Virtuose aus sich oder bedarf er, um zum Schaffen angeregt zu werden, eines ersten, *von Aussen* ihm gegebenen Gedankens? Nur im ersten Falle ist er unbedingt ein erfindender Geist, im zweiten eben ein ausführender.

Dass es hiezu auch künstlerischen Geistes, nachfühlenden Sinnes, nacherzeugender Fantasie bedarf, wer wagte es zu bestreiten?

Wie der Schauspieler den Dramatiker, kann der Virtuose den Tonmeister sogar ergänzen, mit Schönheiten bereichern. Indem er sich nicht begnügt, das gegebene Tonwerk einfach abzulesen, sondern es tiefer erfassen, in eine Seele hereinnehmen und aus ihr noch einmal gebären will, bewahrt er die Kunst in der That «vor dem Vertrocknen und Verknöchern». Nur darf er nicht aus Selbstsucht das Werk zum Zwecke eigenen Glanzes zerreissen und die Tiefe der Auffassung in Künsteleien suchen.

Dieser Gefahr verschliesst sich auch *Brendel* nicht und sieht sie namentlich in grossen Städten, welche geistig belebter sind, der Fantasie mehr Nahrung bieten, vorurtheilsfreiere Musiker besässen, aber auch leichter in das Haltungslose, Frivole, Launisch-Wechselvolle verfielen.

Die gemeinschädlichen Dutzend-Pianisten mit uns bekämpfend, wünscht *Brendel*, dass sich die Virtuosen gründlich in die alten Meister vertiefen, sich zu Pädagogen, zu musikalischen Erziehern des Publikums entwickeln, ihre Kraft an gediegenen Werken bewähren, mit

diesen Eines werden. An mittelmässigen Schöpfungen und nur an solchen mögen sie zu meistern und über das armselige Skelett ihr reiches Ich zu ergiessen anfangen.

Dies kann, im rechten Masse geübt, der ausführenden Kunst selbst nur zum Vortheile gereichen.

Diese Virtuosität *erweitert die Technik*, die Darstellungsmittel und mithin die Kunst selbst. Nur grosse Meister eilten der Virtuosität voran und stellten bis dahin nicht erfüllte Aufgaben an sie — so *Beethoven* — im Allgemeinen aber wird eher die voraneilende *Technik* die Tondichter ermuntern, über die stehenden Formen, die üblichen Tonarten, das derzeit schnellste Zeitmass hinauszuschreiten.

Eine solche Vorentwicklung der *Form* ist nicht immer ein Zeichen des Sinkens; sie kann auch die Ankündigung eines *neuen, nur mit solchen erweiterten Mitteln darstellbaren Inhalts sein.*

———— • ————

Werfen wir noch einen Blick auf die Instrumente selbst, zunächst auf die Blasinstrumente, deren Erfindung dem Menschen näher lag, ja bei dem Schilfrohr oder der Meeresmuschel, die wir daher auch dem Naturgeschöpfe, dem Tritonen, als Tonwerkzeug geliehen sehen, oder dem Stierhorne mehr eine Entdeckung war.

Die *Holz-Blasinstrumente* zeigen den Metallinstrumenten gegenüber einen mehr weiblichen Charakter, der in der *Flöte* ein Gepräge süsser Sehnsucht oder schmerzlicher Klage trägt, in der *Klarinette* an das klare, heitre, liebesglückliche Aennchen an der Seite der schwermüthigen Freischütz-Agathe erinnert, in der *Oboe* an Natur und Idylle streift und im *Fagott* eine humoristische Färbung gewinnt.

Einen Humoristen nennen wir das Fagott, oder ist es nicht höchst vielseitig wie sein Freund, das Cello? Trägt es nicht mit diesem oft die Schellenkappe des Narren über einem weisen Haupte und einem nur zu warmen Herzen? Schmiegt es sich nicht, wie seine Verehrer sagen, in alle Formen, die Kriegsmusik mit «Würde» begleitend, in der Kirche selbst mit «Majestät» eintretend, im Konzert «mit Weisheit» raisonnirend, den Tanz beflügelnd, die Oper tragend? Das wellenartige Beben des Tones, das eigenthümliche Gehemmtsein desselben verleiht dem Fagott im Allegro einen komischen, im Adagio einen wehmüthigen Ausdruck.

Wie beschränkt dagegen ist die Flöte, dieses Instrument der auf die Spitze getriebenen Subjektivität, eines Hamlet und eines Schiller'

schen Ferdinand, das nothwendige Attribut einer Wertherzeit, in der die Männerwelt, vom Staate ausgeschlossen, Ossian liest und den Tag mit Liebe, am liebsten mit sehnender verbringt! Die Flöte ist ein Instrument des Nordens; ihre Liebhaber werden gute Menschen, vielleicht auch gute Musikanten, jedenfalls aber harmlose Bürger sein. Rousseau'scher Naturenthusiasmus kann auch nach ihr greifen.

Weit bedeutender ist die Aufgabe der Klarinette im Orchester, welche *Marx* als die Führerin unter den Holz-Blasinstrumenten bezeichnet. Er empfiehlt sie vorzugsweise in der klangvolleren Region zu halten, aus der stilleren Tiefe sich wieder in jene zu erheben, gelegentlich sich in die höchsten Tonlagen aufzuschwingen oder die Kraft der tiefsten Töne mitzubenützen; dann nehme das Instrument im Ganzen einen Charakter von sinnlicher Fülle, gefühlvoll edlem Wesen, ja von Ueppigkeit und Wildheit an, der es zum gebietenden und vorherrschenden Tonwerkzeug unter seinen Geschwistern macht. *Marx* erinnert an *Mozart*, der das Instrument in dessen sinnlicher Fülle und Anmuth oft im Konzerte verwandte.

Von den Blechinstrumenten sind das *Waldhorn* und das sogenannte *englische Horn* bevorzugte Träger des melodiösen Elements. Das Waldhorn spricht Liebe und Gefühl wie die Flöte, aber mit männlicher Grösse und Tiefe. Wenn *es* einem berechtigen Schmerze Sprache leiht oder der Liebe des Gatten, dem das Weib entrissen wurde, oder der Sehnsucht, die uns mitten im Kampfe nach dem Frieden Gottes drängt, wer denkt da nicht an *Grün's* sinniges Gedicht «Mannesthräne» ?

Mädchen, sahst du jüngst mich weinen?
Sieh, des Weibes Thräne dünkt
Mir der klare Thau des Himmels,
Der in Blumenkelchen blinkt.

Ob die trübe Nacht ihn weinet,
Ob der Morgen lächelnd bringt,
Stets doch *labt* der Thau die Blume,
Und ihr Haupt hebt sie verjüngt.

Doch es gleicht des Mannes Thräne
Edlem Harz aus Ostens Flur;
Tief in's Herz des Baums verschlossen,
Quillt's freiwillig selten nur.

Schneiden musst du in die Rinde
Bis zum Kern des Marks hinein,
Und das edle Nass enttränfelt
Dann so golden, hell und rein. . . .

Die Flöte weint dagegen Frauenthränen, liebliche, im Fliessen tröstende!

Wie mächtig wirken wenige, in eine einfache Weise verschlungene Töne des Waldhorns gerade in jenem gewaltigen freien Konzertraume der Natur, von dem es den Namen entliehen hat, in dem Gottestempel unserer deutschen Ahnen!

Carriere und *Marx* bekämpfen die technischen Künsteleien, mit denen man das Horn und selbst die Trompete zu bereichern, Virtuosenkunststückchen zugänglich machen wollte.

Marx: «Das Waldhorn klemmt sich in Fagotttönen herum, und die Trompete spinnt, wie Herkules bei Omphale, irgend eine schäferlich sentimentale Melodie ab.» So hörte ich jüngst Kücken's Lied: «Die Thräne» von — einer Trompete vorgetragen! «Ein reicher Chor natürlicher Trompeten ist das Glanzvollste, mit Posaunen und Pauken unterstützt das Machtvollste und Herrlichste, was die Musik an Orchestermitteln aufzubieten vermag. Der Zutritt der Tuben und anderer Ventil- und Klappeninstrumente verdunkelt den Glanz und stumpft die Macht des Eindrucks ab — er wirkt wie die Degenscheide, welche die blanke scharfe Klinge umschliesst.»

Mozart kündigt die Weltgerichts-Verse, gross in Inhalt und Klang:

„Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum"

in seinem «Requiem» mit der erschütternden, namentlich in ihrer Tiefe weithinschallenden Posaune an.

Dürfen wir eines mehr poetischen als musikalischen, einer idyllischen Kulturstufe angehörenden und nur in einer bestimmten Naturumgebung, dann aber bezaubernd wirkenden Tonwerkzeugs durch Einflechtung eines poetischen Versuchs gedenken, der sich vielleicht zu einem Melodram eignen dürfte?

Der Erfinder des Alpenhorns.

Kam sonst der Lenz mit Blüten und mit Liedern,
Ob Berg und Thal gezogen in das Land,
Trieb sonst bergauf der Senne seine Herde,
Den Hut geschmückt mit Blume und mit Band, —

Da tönten von der Wengernalp' melodisch
Der Alpenhörner zwei beim Morgenroth,
Und zaub'risch klang das Echo in den Felsen;
Längst ist der Ton verstummt, das Echo todt. —

Auf jener Alp' erfand in alten Zeiten
 Des Alpenhornes Bau und Spiel und Lied
Der schönste Hirtenknabe in der Runde,
 Ein Lied, das jeden Schweizer heimwärts zieht.

Der Freiheit frischer Ton, der Liebe Sehnen,
 Des Heimwehs bange Wehmuth liegt darin,
Und wer es hört, den fasst die Macht der Töne:
 Das Lied zieht magisch zu den Alpen hin.

Ein solches Horn mit seinem Wunderklange
 Gab er der Hirtin, die sein Herz gewann.
In Töne hauchte sie seither, in Lieder,
 Was ihre Liebe ahnte, sehnte, sann.

Beim ersten Sonnenstral, der purpurglühend
 Des Eises Firn mit Himmelgolde schmückt,
Da tritt der Senn' aus seiner armen Hütte
 Und bläst sein Lied, in Liebe reich beglückt.

Es zieht der Ton hin an den Felsenwänden . . .
 Und wie's nun stille, tönet wunderbar
Das Horn auch von der Alpe gegenüber
 Und bringt gar süsse Liebesantwort dar.

Die treue Sennin ist's, die drüben weidet!
 Sie lauschte still, bis Wälti sie gegrüsst.
Jetzt sendet sie den Gegengruss: in *Tönen*
 Die eine Seele ihre Schwester küsst. —

Zwei Sommer sahen diese treue Liebe,
 Wo jeder Morgen sie zum Ständchen rief;
Die Hörner waren ihre Liebesboten,
 Und jedes Liedchen ward ein Liebesbrief.

Der Winter nur mit seiner Hand, der kalten
 Trennt sie und baut die eis'ge Scheidewand;
Doch muss das Horn auch schweigen, in den Herzen
 Klingt fort die Liebesweise wohlbekannt.

Da kommt der dritte Lenz, der langersehnte,
 Der zu dem Altar führt die holde Braut;
Längst träumte Wälti von dem Gattenglücke
 Im Häuschen, das im Thal er ihr gebaut.

Der Frühling kommt mit Blüten und mit Liedern
 Ob Berg und Thal gezogen in das Land,
Und Wälti treibt bergauf die treue Herde,
 Das Horn, den Hut schmückt Blume und manch Band.

Und oben auf den Wengernalp' wird's munter,
 In frischer Bergluft tönt auf's Neu' Gesang;
Auch Wälti will die Liebe drüben wecken,
 Weithin erschallt des Hornes schönster Klang.

Er bläst und horcht . . doch die Geliebte säumet,
Und keine Antwort tönet ihm zurück;
Da bläst er wieder, sehnender und lauter,
Er bläst von treuer Lieb' und nahem Glück.

Und wie das Lied vorüber, horcht er wieder . .
Jedoch die Alpe gegenüber schweigt!
Es zuckt durch seine Brust ein schmerzvoll Bangen,
Er horcht und lauscht, doch ach . . die Alpe schweigt.

Da bläst verzweifelnd er zum dritten Male,
Und zitternd ist des Alpenhornes Klang;
Bald brauset es in stürmischem Verlangen,
Bald weinet es in bangem Sehnsuchtsdrang.

Die Alpe schweigt. Doch nein . . da tönet plötzlich
Ein Ton, so eigen und so wunderbar . . .
Zwar ist's ihr Horn; doch tönt's aus höhern Welten,
Wie Sphärenklang, wie Chor der Engelschar.

Auf Alphorntönen schallt's zu ihm herüber:
„Leb' wohl! Mein Brautbett ist das stille *Grab.*
Da will ich Deiner harren, o Geliebter,
O komme von der Alm zu mir hinab!" —

„Weh', Du bist todt!" so stöhnt der treue Senne.
Wie möcht' ich länger leben ohne Dich?
Was soll das Alphorn mir, wenn Du verstummest?
Wenn Du mir fehlst, was noch beglückte mich?

Ich folge Dir. Spiel' auf die Geisterweise,
Die mich zu Deinem Grabe führt, Du Braut
Des Todes, dem ich Dich noch heut' entreisse;
Auf ewig bist Du dort mir angetraut!"

Da tönt das geisterhafte Alphorn wieder,
Als künde es den Weg, den dunklen, an —
Zuerst ganz nah' . . dann ferner . . immer ferner . .
Der Senne folgt dem Ton auf seiner Bahn.

Er klimmt herab die hohe Wengernalpe
Und ziehet in das Lauterbrunnenthal:
Bergauf, bergab, am Staubbach geht's vorüber,
Und vor dem Sennen zieht des Hornes Schall.

Doch wo die Lütschine sich wälzt und schäumet,
Wo graue Felsenmassen thalwärts zieh'n,
Da taucht der Ton hinab im Wellenkreise
Und lockt den Sennen zu den Fluten hin.

Die *Welle* ist das Brautbett der Geliebten!
Und aus der Welle tönet fort der Klang . . .
Da wirft sein Horn der Senne in die Wogen
Und stürzt sich nach in wildem Sehnsuchtsdrang.

Noch hörst Du hier ein seltsam Lied erschallen,
Wenn Liebende zur Wengernalpe geh'n:
Da rauscht und tönt es in dem wilden Bache,
Da scheint um sie ein Geisterhauch zu weh'n.

Der Freiheit frischer Ton, der Liebe Sehnen,
Des Heimwehs bange Wehmuth liegt darin,
Und wer es hört, den fasst die Macht der Töne —
Das Lied zieht magisch zu den Alpen hin.

Ein dem Alpenhorn in der Romantik verwandtes Instrument kann uns zu den Saiten-Tonwerkzeugen hinüberleiten, — die *Aeolsharfe*, diese echte Naturmusik. Mit Recht hat man sie mit ihrem Resonanzboden, der unendlich ist, den Naturzustand der Saitenwelt genannt. Das jüngste Gemälde dieser, von der Kunst freilich nicht zu verwerthenden Wundermusik, findet sich wol bei Hektor *Berlioz*, dem ein wandernder Harfenist aus Steiermark, *ein echtes Kind des Lebens und Webens in Tönen*, folgendes Stück Leben erzählt:

«Ich hatte eine hübsche Kinderstimme, die stark und wohlklingend war. Es machte mir Freude, in den dicksten Wäldern und wildesten Schluchten umherzustreifen, in der romantischen Landschaft meine Harfe zu spielen und dazu zu singen. Ich sang mit voller Stimme und aus vollem Herzen; mit Entzücken lauschte ich, wie die Töne durch Wald und Thäler weiter rollten und in weiter Ferne sich verloren. Förmliche Begeisterung ergriff mich dann; ich fing an, Gesänge zu improvisiren, zu denen ich Musik und Worte, — deutsch und französisch durcheinander, wie es eben kam, — selbst erfand. So suchte ich der unklaren Schwärmerei meines Herzens ihren kindlichen Ausdruck zu verleihen. — Aber mein Harfenspiel entsprach keineswegs der Vorstellung, die ich mir von einer würdigen Begleitung meiner seltsamen Gesänge gemacht hatte. Ich mochte die Akkorde zusammensuchen und brechen, wie ich wollte, — stets erschienen sie mir zu unbedeutend, klangen ärmlich und trocken.

Als ich am Schlusse eines Liedes einmal einen recht starken und nachhallenden Akkord haben wollte, griff ich instinktmässig nach meiner Büchse, die mich (wie die Harfe) nie verliess, und schoss in die Luft, um einen Schlusseffekt zu erhalten, wie ich ihn mir dachte und die Harfe doch nicht hergeben wollte. — Noch schlimmer erging es mir, so oft ich lang ausgehaltene, sanfte und klagende Töne suchte, wie träumerische Seelen sie lieben. Dazu war mein Instrument nun vollends unbrauchbar.

Der Gedanke, dass ich die idealen Töne, von denen ich träumte, niemals finden würde, machte mich eines Tags, als ich wieder so improvisirte, melancholischer als sonst. Entmuthigt hörte ich auf zu singen, starrte schweigend vor mich hin, legte endlich den Kopf auf mein unvollkommenes Instrument, und streckte mich im Heidekraut aus. — Plötzlich war mir's, als ob seltsame, aber liebliche Harmonien, geheimnissvoll gedämpft, wie das Echo paradiesischer Gesänge, an mein Ohr schlügen Ich lauschte entzückt . . . und bemerkte endlich, dass die sanften Harmonien, die meiner Harfe entströmten, ohne dass die Saiten zu erbeben schienen, an Mannigfaltigkeit und Stärke zu- oder abnahmen, je nachdem der Wind stärker oder schwächer ward. Wirklich war es der Wind, der diese wunderbaren Akkorde erzeugte, von denen ich noch nie gehört hatte.

«Sie wussten also noch nichts von den Aeolsharfen?» frug Berlioz.

«Nein, mein Herr. Ich glaubte wirklich, eine neue Entdeckung gemacht zu haben, und begeisterte mich so sehr dafür, dass ich, anstatt technische Studien auf meinem Instrumente zu machen, mich nur noch mit Experimenten beschäftigte, die mich vollständig in Anspruch nahmen. Ich versuchte, die Harfe auf unzählig verschiedene Arten zu stimmen, um das Tongewirr zu beseitigen, das durch die gleichzeitige Vibration so vieler verschiedener Saiten entstehen musste. Durch reifliches Nachdenken kam ich endlich darauf, die möglichst grösste Anzahl den Saiten unisono, oder in der Oktave zu stimmen; alle übrigen nahm ich ab. Jetzt erst erhielt ich wahrhaft magische Akkord-Folgen, die mein Ideal verwirklichten; himmlische Harmonien, zu denen ich unendliche Hymnen sang. — Bald sah ich mich in Palästen von Krystall, unter Millionen von Engeln mit glänzenden Flügeln und Sternen-Diademen, die in einer unbekannten Sprache mit mir sangen. — Bald ergriff mich tiefe Trauer: ich sah in den Wolken junge blasse Mädchen, mit blauen Augen und lang wallendem, blondem Haare schweben; schöner als Seraphim, lächelten sie unter Thränen und seufzten in harmonischen Klagetönen, die der Sturm mit den Wolken in äusserste Fernen entführte. — Bald wieder glaubte ich Napoleon zu sehen, von dessen Wunderthaten mein Vater mir so oft erzählt hatte; ich war im Geist mit ihm auf jener einsamen Insel, wohin sie ihn verbannt hatten; seine alte Garde umgab ihn. — Dann wieder sah ich die heilige Jungfrau, die heilige Magdalene und unsern Herrn und Heiland Jesus Christus in einem ungeheuren Dom; es war Osterfest. —

Ein andermal war mir's, als schwebte ich hoch in den Lüften, allein über der Erde, die meinen Blicken entschwand. — Zuweilen peinigte mich auch eine entsetzliche Seelenangst, als wenn ich ein unsägliches Glück, unendlich theure Wesen verloren hätte. Dann zerraufte ich mir das Haar, warf mich zur Erde, weinte und schrie. —

Ich kann Ihnen mit Worten nicht den hundertsten Theil von dem schildern, was damals in mir vorging.»

Wie die Aeolsharfe nie ein Werkzeug der Kunst, ist auch dieser fanatische Enthusiast des *Tones* als solcher kein — ich wiederhole — *kein* Künstler geworden. Nicht der einzelne Ton — der ist etwas Sinnliches — nur die durch den menschlichen Geist vermittelte Verbindung von Tönen wird zu einem Kunstwerk.

Die Blasinstrumente stehen *mit* dem menschlichen Hauche, der sie beseelt, der Melodie nahe, während die Saiteninstrumente die Harmonie zu tragen lieben und daher auch die menschliche Stimme zu begleiten.

Das Erklingen der Bogensehne hat ohne Zweifel die erste rohe *Harfe* hervorgerufen; darauf weist sowol die älteste rohe Form derselben, wie die vielfach wiederkehrende Sage hin, welche die berühmtesten Bogenschützen auch zu ersten Saitenkünstlern macht. Die erste *Lyra* zog, wenn wir auch hier der Sage folgen wollen, ihre Saiten über das Haus der Schildkröte.

Bei der *Laute* und ihren Geschwistern (Zither, Guitarre, Mandoline) liegt der Hauptreiz vielleicht gerade in dem Beschränkt-, in dem Hingewiesensein auf die menschliche Stimme, in dem Lispeln, in dem kinderartigen Lallen eines unaussprechlichen Gefühls. Diese Sehnsucht nach Ergänzung macht sie zum Instrumente der Liebe, des nächtlichen Ständchens, des Südens.

Wir treffen diesen Charakter der Sehnsucht auch bei der Harfe, aber einer Sehnsucht höheren Ursprungs oder Aufschwungs. Nicht irdische, nein himmlische Liebe, nicht blosses süsses Glück, nein der volle Schmerz des nordischen Barden und die ganze heilige Glut des Profeten im Wiegenlande der Religionen, im Orient, rauscht durch die Saiten des Psalmisten, der in sie mit Kraft stürmen, mit ihr den Chorgesang tragen darf, ohne dass sie zerrissen, oder ihr Ton kleinlich erstürbe. Im Gegentheile, mit dem Anschwellen der Andacht, mit dem Heimatfluge zu Gott scheint sie nur an Machtfülle zu gewinnen.

Die Harfe passt wie kein Instrument in die Hand des deutschen Mädchens.

Die sogenannten *Streichinstrumente* verbinden das melodische und harmonische Element; die Dauer und Kraft des Tones liegt ganz in der Gewalt des Spielenden. Die Klarheit ihres Vortrags, die Gabe des Gesanges, die Schärfe ihres Kommandowortes hat die *Violine* oder *Geige* zu der Führerschaft des Orchesters erhoben. Von ihr geht Melodie, Tempo, kurz die Losung aus.

Ihr schliesst sich die melancholische *Viola* (Altgeige, Bratsche) an, als Piedestal dient ihr der *Bass* (Violon), der Hüter der Töne, der sie aus seiner dunklen Pforte zum Leben entlässt und nach kurzem blühenden Dasein wieder einfängt und verschliesst. Ruhig sieht er ihrem kurzen Freiheitsrausche zu, sie können ihm nicht entgehen; der letzte Strich ist sein, und das übermüthigste Spiel der Klänge muss in den Urton zurücksinken.

Ein herrliches Instrument dieser Reihe, vielleicht das wundervollste, das der Mensch geschaffen hat, ist absichtlich noch nicht genannt gewesen, das humoristische *Violoncell*, die *Kniegeige*.

Kann man ihren Reichthum anschaulicher malen, als es mit folgenden Worten (Franz Ficker, Aesthetik, S. 334) geschehen ist:

«Das Violoncell drückt seinen Willen in fester Sprache aus; auch da, wo es in die obere Region der Töne emporsteigt, behauptet es seine klare Sicherheit. Es schöpft aus dem dunklen Born seiner unteren Klänge seine Kraft, und sich derselben heiter bewusst, gleitet es zu den Krystallbächen der obern Töne hervor. Der anhaltende Strich des Bogens, der mit festem Willen gebeut, verlängert die Saitenklänge bis zur Verwandtschaft mit den Tönen der Blasinstrumente. Seiner Fülle und Darstellungsgabe sich bewusst, freut sich das Violoncell daran, die Tiefe und die Höhe zu umfassen und so manchen Gespielen in seiner Sprache anzureden; oft glaubt der pathetische Kontrabassist, die liebliche Glockenstimme, die Klarinette sich geneckt; die Violine wähnt eine wetteifernde Schwester vor sich zu haben; und mit dem Fagott, das unter den Blasinstrumenten einen ähnlichen Scherz treibt, versteht sich das Violoncell; sie theilen sich einander ihre Neckereien in der Gesellschaft der Instrumente mit, wobei der redende Mensch gleichfalls nicht geschont wird. Unverkennbar ist ein ironischer Zug im Violoncell — so sucht in Zerlinens Arie: «Batti, batti» die Heuchlerin den gekränkten Masetto unter der treuherzigen Mitsprache des Cello zu beschwichtigen — und zwischen dem Ernst seiner Tiefe und

der Zartheit seiner Höhe wohnt eine Region der Prosa, der Parodie und Launigkeit.»

Wie es den Humoristen meist geht, so dem Cello hier; bei aller Anerkennung seiner Vielseitigkeit ist es doch einseitig, zu ausschliesslich vom Standpunkte der Laune und Komik gewürdigt. Wer gedächte aber nicht auch der ergreifenden Schwermuth, der Tiefe des Gefühls, ja einer bezaubernden Schwärmerei, deren unser Instrument fähig ist? Schöner Idealismus auf dem Grunde eines echt männlichen Geistes, ein Leben des Schmerzes und Kampfes, aber auch ein errungener, echt religiöser Weltfriede spricht aus ihm, das ja auch gewissermassen den *Mann* unter den vier Streichinstrumenten vertritt.

Diese hier andeutend berührten Tonwerkzeuge treten zum «*Orchester*» zusammen, in welchem jedes einzelne Glied auf einer, sowol ihm als dem Ganzen entsprechenden Weise zu verwenden ist.

Thibaut spottet über die Posaune, die sich zu einer verliebten Arie herbeidrückt, und gebietet der «graziösen» Flöte Stillschweigen, wenn «ein ernsteres Blasinstrument etwas Tiefsinniges darstellt». Die Bratsche empfehle sich dann ja als die geeignetere Begleiterin.

Vortrefflich betont *Carriere*, wie innerhalb des Orchesters das Streichquartett vorzugsweise das Geistige der Kunst, die Dialektik des musikalischen Gedankens, das Ausspinnen desselben wiederzugeben vermöge, diese Aufgabe aber zeitweise auch anderen Instrumenten übertrage und in die zweite, begleitende Rolle eintrete.

Es muthet uns eine solche Herübernahme des Motivs von den alten auf neue Träger wie eine Zustimmung an, die fort und fort anwächst, bis sie das ganze Orchester umfasst. An den zuerst gleichsam verstandesmässig entwickelten Gedanken tritt das erregte Gefühl mit wärmeren Tönen, endlich die Energie des Willens heran, «und *das* vollbringen nun die Blasinstrumente mit vollem Brustton, mit schmetternder Kampflust, mit entscheidender Harmonie». «Erschien das Streichquartett wie ein *Gespräch* gefühlvoller Menschen, ein Ideenaustausch schwärmerisch vordringender Jugend, männlicher Würde und schwerbeweglichen beschaulichen Alters, so unterbrechen das die Blasinstrumente mit einem *Gesang*, dessen Woge alle in gemeinsamen Erguss dahintragen». Zuletzt verbinden sich alle Instrumente in der Arbeit und dem Genusse, den Grundgedanken «vollstimmig, allseitig, jeden Widerstand überwindend in sieghafter Herrlichkeit darzustellen».

Vom grossen Orchester getrennt, nur vorübergehend mit ihm verbunden, öfter selbst ein Orchester — stehen drei Instrumente, denen ein Schlussblick gewidmet sei, die *Harmonika*, die keusche Nonne, welche das Allegro versagt, um im Adagio zu glänzen, weder mit der menschlichen Stimme, noch mit anderen Klängen sich vermälen will, um allein ein Herz voll Wehmuth und Andacht auszusprechen, die *Orgel*, * die «Symphonie unter den Instrumenten, das Orchester der christlichen Kirche», die Trägerin des Chorals, weich und gewaltig, Flöte und Posaune, Kinderfreund und Weltenrichter wie das Christenthum selbst und dessen Stifter, endlich das *Klavier* (Pianoforte, Flügel), das musikalische Konversationslexikon des Hauses, der

* Unser erfindungsreiche Zeitgeist hat jetzt das profanste Element, den Dampf, sogar mit der Orgel in Verbindung gebracht.

Arthur *Denny*, ein Amerikaner, ist der Erfinder der *Dampforgel*. Sie wird uns, wie folgt, beschrieben:

„Ein Dampfkessel schickt den Dampf in zwei Cylinder, welche durch Klappen in Verbindung mit messingenen Pfeifen stehen. Diese Klappen werden entweder durch die Heber einer Tastatur geöffnet, können aber auch, wie bei der Drehorgel oder der Spieldose, durch Stifte geöffnet werden, die in dem drehbaren Cylinder angebracht sind. Es ist also nicht gepresste Luft, sondern Dampf, der durch die Lippen der Pfeife ausströmt, darum ist aber auch eine solche Orgel im geschlossenen Raum unangenehm, weil die Luft durch den ausströmenden Dampf ungesund wird; doch ist es auch möglich und für den Klang vortheilhaft, gepresste Luft anzuwenden. Die weittragende Wirkung des Tones wird durch den bedeutenden Druck der Luft oder des Dampfes hervorgerufen. Während der Druck bei einer Kirchenorgel höchstens 5 Unzen auf den Quadratzoll beträgt, so kann er auf eine gleiche Fläche bei Anwendung der Dampfkraft auf 125 Pfund gesteigert werden.

Im Krystallpalast zu London erfreuen sich die Besucher an den Tönen eines solchen Instruments, das mit einem Druck von 5 Pfund auf den Quadratzoll seine angenehme Wirkung ausübt, kein anderes Instrument dieser Art ist mit so geringer Kraft bisher gebaut; es trägt den Namen Kalliope.

In St. Louis wird die Dampforgel, welche die Luft bis auf eine Weite von 16 englischen Meilen in tönende Schwingungen versetzen kann, als Glockenspiel angewendet, in Neuschottland wird sie im Leuchtthurm bei trübem Wetter als Signal benutzt. Auch als weithintönendes Kommando könnte sie die Trompete ersetzen und eine Verständigung zwischen entfernten Personen herbeiführen, wie das Sprachrohr, und zwar auf bedeutend weitere Strecken als dieses. Wenn sie so in den Dienst der Telegraphie tritt, wird sie indess dem elektrischen Telegraphen in vieler Hinsicht nachstehen, namentlich in der Heimlichkeit, mit welcher der letztere seinen Rapport überbringt. Bisher hat es indessen an einem musikalischen Mittel gefehlt, das bei Volksfesten und ähnlichen Gelegenheiten, wobei Viele sich feiernd betheiligen, für sich allein oder als Hülfsmittel zum Gesang ausreichend gewesen wäre. Die Aufstellung mehrerer Musikchöre, die unter sich in Kontakt stehen, ist misslich und macht, wenn dies Angesichts des Publikums geschieht, einen störenden Eindruck. Hier wäre eine Dampforgel wol am Ort, die in schwachen, wie in starken Tönen, ziemlich gleichmässig weithin zu hören ist.

So wäre denn der Dampf in die Kunst der Musik eingedrungen, wer weiss, wessen sich die übrigen Künste noch zu versehen haben!"

Klavierauszug des Orchesters, mehr harmonisch als melodisch, daher vor Allem befähigt, die Singstimme und konzertirende Instrumente zu begleiten, auch dem Kapellmeister bei der Leitung der Oper zu dienen.

Die *Dauer* des Tones ist dem Klavier versagt; vielleicht ist es schon deshalb das Instrument der Gegenwart, dem sentimentale Zumuthungen, Gefühle, die das Vergnügen nicht blos durch Abwechslung pikanter machen, sondern selbstständig sich ausmalen wollen, tief innerlich widerstreben. Da hingegen die «Stärke des ersten Anschlags» ganz in die Hand des Spielenden gegeben, ist gerade auf dem Klavier die «feinste Beherrschung der rhythmischen Accente möglich». (*Helmholtz.*) *Köstlin* rühmt es als *klassisch*, weil objektiv; man sehne sich nach ihm nach all dem Fliessenden, Süssen, Nervenaufregenden anderer Instrumente; es wehe uns wie frische, erquickliche Morgenluft an, «wenn auf Flötengetändel, Oboenliebelei, Hornromantik, Violingewimmer die präzisen, klaren, festen Klänge des Klaviers an unser Ohr schlagen und uns eine Erholung gewähren von der subjektiven Musik, die wir dort zu hören bekamen».

So sehnt man sich, von Gemälden ermüdet, wol nach der farblosen Zeichnung oder nach dem Kupferstiche, aber nur, um nach kurzer Zeit nach dem Farbenkranze und dem Wechsel der Klangarten zurückzuverlangen!

—— • ——

Auf die geschilderten Tonwerkzeuge gestützt, baut die *Instrumentalmusik* eine ganze Reihe von Tondichtungen, auf deren nähere Charakteristik wir, soweit es die beschränkte Zeit gestattet, im Folgenden eintreten wollen.

Die wichtigsten Dichtungsarten der Instrumentalmusik sind folgende:

I. Das Lied ohne Worte.

Hier haben wir das einfachste instrumentale Tonstück, eine einzelne gesangartige Melodie, höchstens durch ein verwandtes Motiv als Mittelsatz unterbrochen. Während *Liszt Schubert's* Lieder der Sprache entkleidete und die Melodie mit Harmonien umspann, in denen das gesangliche Element in einem Meere technischer Schwierigkeiten fast unterging, haben *Mendelssohn* und *Schumann*, dem Dichter vor-

arbeitend, Melodien geschrieben, die noch des Wortes, nicht aber tiefen Gefühles entbehren.

Verwandt, vorwiegend melodiös ist

II. Das Notturno.

Es entlehnt seinen Namen von der nächtlichen, unter dem Balkon der Geliebten erklingenden Musik. Liebe ist das unerschöpfliche Thema dieser Tonform. Die einfache Aussprachsweise, welche das wahre Gefühl liebt und bezeichnet, verbietet hier alle Virtuosenkunststücke. Scheinbar begrenzt, ist das Notturno in sich reich wie die Liebe und gebietet über die Klänge der kindlichsten Heiterkeit und der düstersten Schwermuth. Die Gefahr dieser Tonidylle besteht in zu grosser Weichheit und zu breiter Ausspinnung.

III. Die Variation

geht ebenfalls von einem melodischen Satze aus, setzt aber ihre Hauptaufgabe in die Kunst, diesen Satz durch Anwendung aller Mittel der Harmonie, Wechsel der Tonart, Umschreibung des einfachen Gedankens mit glänzenden Phrasen, Einflechtung von Spielfiguren in wechselnden Gestalten vorzuführen, einen rothen Faden durch bunte Perlen zu ziehen, mit diesen zu schimmern, ohne jenen, ohne eine künstlerische Einheit zu verlieren.

Die Variation ist die Probe der formellen Fantasie, der Gabe, eine Grundidee nicht blos in Einer, sondern in einer ganzen Reihe von eigenthümlichen und gefälligen Gestaltungen auszudrücken.

Diese Form kommt der Musik fast ausschliesslich allein zu, wenn sie auch an die Arabeske des Malers erinnern mag und von *Carriere* mit dem Reime, der sich durch die Gedanken, sie bindend, hindurchschlingt, oder mit dem wiederkehrenden Worte der Ghasele verglichen wird. Der Unterschied liegt hier schon darin, dass in der Variation die Form das Wechselnde, das Thema das Bleibende, hier dagegen das Wort oder der Gleichklang, mithin etwas Formelles, das Wiederkehrende und das inhaltliche Element das Wechselnde ist.

Die Variation entspricht recht der wortlosen und doch tief empfindenden, nach Ausdruck ringenden Kunst. Diese wird, ganz ungesucht, auf der einmal gefundenen, annähernd entsprechenden Darstellung

beharren und diese fort und fort erneuern, verstärken, schmücken, verbessern, um mehr und mehr verstanden zu werden.

Auch technische Gründe, nicht blos dieser psychologische, führen auf die Variation.

Namentlich rief das Klavier viele Versuche hervor, und während der Meister, einem verzeihlichen Stolze, die neugewonnenen Mittel wie in einem Schatzkästchen auszulegen, nachgab, bedeckte leider auch die ideenleere Fingerfertigkeit ihre auf fremde Gedanken angewiesene Armuth mit landläufigen «Triolen, Oktavengängen und Arpeggien».

Das Thema der Variation besteht meist aus einer sechszehntaktigen Doppelperiode; auch können zwei sich ablösende Themen, eines vielleicht in Moll, das andere in Dur, zu Grunde gelegt werden.

Es ist in der Sache begründet, dass eine besonnene Wahl des Thema's die erste Voraussetzung ist. Ein Lied dürfte sich am Besten eignen. Das Thema darf nicht zu grossartig sein, um nicht unter der variirenden Hand als entweiht zu erscheinen, und doch bedeutend und anregend genug, um verwandte Ideen zu wecken und in der Wiederholung nicht dürftig zu erscheinen, nicht zu ermüden.

Die *freiere* Variation begnügt sich nicht wie die *einfache* mit einer Umschreibung des musikalischen Motto's; sie spricht ihre Reflexionen über dasselbe, ihre vom Thema erregten Empfindungen aus, ähnlich, wie sich der Prediger über einen Bibelvers ergeht. Der Meister wird sich hier darin bewähren, dass er uns auf allen seinen Irrfahrten mit dem Vertrauen erfüllt, der Ariadnefaden ruhe fest in seiner Rechten.

Hand hebt den doppelten Weg hervor, den der Komponist von Variationen bei der Behandlung des Thema's vom höheren, künstlerischen Standpunkte aus einschlagen kann.

Der musikalische Gedanke kann nämlich *verallgemeinert* oder *individualisirt* werden.

Verallgemeinert wird er in der bisher geschilderten Weise, individualisirt aber, wenn durch charakteristische Zeichnung anschaulich gemacht wird, wie der eine Gedanke in verschiedenen Seelenlagen umgestaltet werde. Ein Cyklus von Stimmungen, denen eine Grundstimmung eigenthümlich bleibt, gleichsam der seelische und sie einigende Boden, auf dem sie gedeihen, geht alsdann an uns vorüber, oder die Grundmelodie eines Lebens, nach den Situationen desselben ausgeprägt und charakterisirt.

Es ist unzweifelhaft, dass dieser Standpunkt der höhere sein dürfte. *Weber* betrat ihn, wenn er, an das Lied der schönen Mirka, sich anlehnend, einen Liebesroman vom Scheiden des Kriegers bis zum Wiedersehen dichtet.

Aehnlich könnte man *Arndt's* Vaterlandslied, die bekannte «deutsche Frage» variiren, es der Sehnsucht des in die Fremde Verschlagenen wie dem bittern Zweifel des trauernden Patrioten, dem aufflammenden Zorne beim Spotte des Auslandes, dem Gemälde des kommenden grossen Kampfes und dem Triumfe der wieder aufgerichteten deutschen Fahne zu Grunde legen.

IV. Die Etude (Studie)

fällt aus dem Bereiche der Aesthetik, wenn sie, nach *Dommer's* Erklärung, wirklich nicht mehr ist als ein «Uebungsstück, in welchem besonders gewisse Tonfiguren, Passagen oder bestimmte Wendungen und Eigenheiten des Ausdruckes mit Hinsicht auf die Ausbildung technischer Fertigkeit durchgeführt werden». Manche derartige Etude ist einer besonderen musikalischen Figur z. B. dem Triller (*Willmers*) gewidmet.

Ueber diese untergeordnete Sphäre erhebt sie sich, wenn sie einen an sich gefälligen und bedeutsamen Gedanken in einer geistreichen Behandlung vorführt. Da dies jedoch immer in einer beschränkten Form geschieht, so hat *Hand* die Etude mit dem Epigramm, auch mit einem Miniaturgemälde verglichen; auch erinnert er daran, dass fast jeder Meister des Klavierspiels seine individuelle Vortragsweise, wie die Seiten der Technik, in denen er glänzte, in Etuden niederlegte, so dass man an ihnen die Entwicklung der verschiedenen Schulen nachweisen kann.

Wir möchten die Etude, weil sie nur einen, aber werthvolleren Gedanken in einer kunstreichen, an sich interessanten Form aussprechen will, mit dem *Sonett* vergleichen.

V. Das Rondo

ist französischen Ursprungs, wie der Chanson, mit dem es *Carriere* vergleicht, jener Form des Liedes, bei der am Schlusse jeder Strophe der Satz wiederkehrt, der dem Bau des Ganzen zu Grunde liegt. Wer kennt nicht *Béranger's* «le vieux drapeau»?

De mes vieux compagnons de gloire
Je viens de me voir entouré;
Nos souvenirs m'ont enivré,
Le vin m'a rendu la mémoire.
Fier de mes exploits et des leurs,
J'ai mon drapeau dans ma chaumière.
Quand secoûrai-je la poussière
Qui ternit ses nobles couleurs?

Die Form entsprang innerhalb der Poesie oder des Liedes — als Rondel oder Rondeau schon im fünfzehnten Jahrhundert — bekannt und wurde erst später auf die Intrumentalmusik übertragen. Emanuel *Bach* erhob es zu einer selbstständigeren Kunstform.

Das Rondo erklärt sich schon durch seinen Namen; es wiederholt einen Gedanken nach gewissen Abschnitten und beschreibt mit ihm gleichsam musikalische Kreise. Ein, auch zwei Zwischensätze von grösserer oder geringerer Bedeutung, jedenfalls kontrastirender Natur bilden die trennenden Glieder. Die Melodie wiegt vor. Weichere, idyllische Empfindungen werden im Hauptthema sich aussprechen, keckere Farben in die Zwischensätze zu verweisen sein.

VI. Die Fantasie.

Die Improvisation, in aller Kunst von untergeordneter Bedeutung, — daher warf *Bodenstedt*, einmal in München zum Stegreifkampfe herausgefordert, dem Angreifenden mit Recht das Wort entgegen:

Noch nie wurde ein Improvisator
In der Poesie ein Imperator —

tritt in der Musik noch am berechtigtsten und glücklichsten auf, weil die subjektivste der Künste den Erguss des Ich nicht nur gestattet, sondern will, weil sie ferner stehende Formen und Uebergänge, reiche Mittel des Kontrastes und die Freiheit besitzt, «gegebene» Gedanken einflechten und über sie in bunter Variation plaudern zu dürfen.

Die «Fantasie» des Tondichters ist die reine fessellose Fantasie an sich, als solche auch nur in der Tonkunst möglich; man müsste denn an manche humoristische Wunderblüten *Jean Paul's* denken.

Der Name «Fantasie», welcher schon im Beginne des vorigen Jahrhunderts Uebertragungen von Liedern auf Instrumente zukam, wurde vielfach sehr willkürlich gebraucht. *Beethoven* entschuldigte mit ihm (Sonata quasi una Fantasia) eine weniger streng behandelte Sonatenform,

Neuere verbrämten mit ihm Virtuosen-Brimboria oder Variationen. Dritte glaubten noch von «*freien* Fantasien» sprechen zu müssen.

Zunächst ist die Fantasie eine vollkommen freie Form, Tonbilder aneinanderzureihen, selbst mit den Tönen im Sinne von *Hanslick* zu spielen, bevor man sie mit ernstem oder durchgeführtem Stoffe erfüllt, im höheren Sinne aber das *Stimmungsgemälde* einer bedeutenden Seele, welche reich an Empfindungen, diese in einem musikalischen *Monolog* durchlebt, ein lebendiges, dramatisch spannendes Gemälde, das von einem Ausgangsthema einheitliche Haltung empfangen, aber auch in einer dem Beginne entgegengesetzten Weise enden kann. Post tenebras lux!

Nur eine echte Fantasie möge sich in der Fantasie versuchen; geistige Armuth verriethe sich hier am schnellsten. Hier darf nicht nur, hier *soll* der Genius seine buntesten Schätze in verschwenderischer Fülle ausstreuen.

VII. Das Capriccio,

ein Musikstück in E. T. *Hoffmann's* oder *Callot's* Manier, ist mit der Fantasie der Form nach verwandt, legt aber in Bezug auf den Inhalt den Ton auf das Barocke, Wunderliche, einen Humor mit bitterem Lächeln. Fantastischer als die Fantasie gefällt es sich in gewagten Uebergängen und kühnen Ansprüchen an eine abenteuerliche Technik. Das wilde Halbgenie kann sich in diese Form verirren, der Meister wird sich auch in ihr nie ganz verlieren, wenn auch zuweilen verloren zu sein scheinen.

VIII. Die Toccata

ist, aus einer Art Präludium auf dem Klavier oder der Orgel entstanden, mit der Fantasie verwandt, jetzt aber ein veralteter, fast vergessener Name, der sich einer bestimmten Begriffserklärung entziehen zu wollen scheint. Bei einem Claudio *Merulo* hielt fast nur die Tonart den Bau zusammen, bei Seb. *Bach*, der in dieser Form ein Höchstes leistete, mündete das buntbewegte Tonspiel in eine durch ihre strenge Durchführung kontrastirende Fuge.

IX. Das Präludium

ist die erste Art einleitender Musik, auf deren Charakter wir bei der Ouverture zurückkommen werden. Es ist vorzugsweise für den Gottesdienst und die Orgel bestimmt, hat daher nach einer gewissen Würde

zu streben. Von einigen einleitenden Akkorden ursprünglich ausgegangen, kann es sich entweder an einen bestimmten religiösen Vorgang oder Choral anlehnen und diesen charakteristisch einleiten, oder sich im Allgemeinen zu einem feierlicheren Vorspiel gestalten, das bei entsprechender Gelegenheit zu verwenden ist.

Sehr bezeichnende Vorspiele schuf der grosse Meister der Orgel Seb. *Bach*. «In der Ausführung des Chorals: «Wacht auf, ruft uns die Stimme», vernehmen wir die Warnung eines wohlwollenden Freundes; die zweistimmige Figuration, die über dem Choral: «Wo soll ich fliehen hin?» schwebt, spricht ein unruhiges Suchen und Streben aus.» (*Hand.*)

X. Der Marsch.

Wenden wir uns denjenigen Arten der Instrumentalmusik zu, welche mehrere Instrumente zu beschäftigen pflegen, so treten uns als die einfachsten und vorzugsweise melodiösen der *Marsch* und der *Tanz* entgegen. Beide zeigen die Gewalt der Musik über den *sinnlichen* Menschen in der schlagendsten Weise; der Rhythmus, diese musikalische Grundmacht, bezwingt hier im Bunde mit schwungvollen Melodien den Ungebildeten wie den Trauernden, bläst dem Feiglinge Muth, dem Trägen Leben, dem Plumpen fast einen Anklang von Grazie ein und wirkt namentlich durch die *gemeinsame* Empfindung, die er in Tausenden gleichzeitig hervorruft, und durch die er sie zu Einem Menschen, zu Einem Herzen, zu Einer Hand macht.

Eine gewisse Feierlichkeit soll jedem Marsche, selbst dem heitersten, einwohnen; der Charakter wechselt nach der genaueren Bestimmung des Thema's; mit anderen Tönen feiert *Mendelssohn-Bartholdy* ein Hochzeitsfest, mit anderen ruft *Richard Wagner* zum Sängerkampfe, mit anderen betrauert *Beethoven* den gefallenen Helden.

Man hat den Marsch den *Volksgesang* der Instrumentalmusik genannt; ein volksthümliches Gepräge wird ihm unter allen Umständen zukommen müssen, Klarheit des Gedankens, gesunde Kraft und eine eindringliche, einfach mächtige Instrumentation.

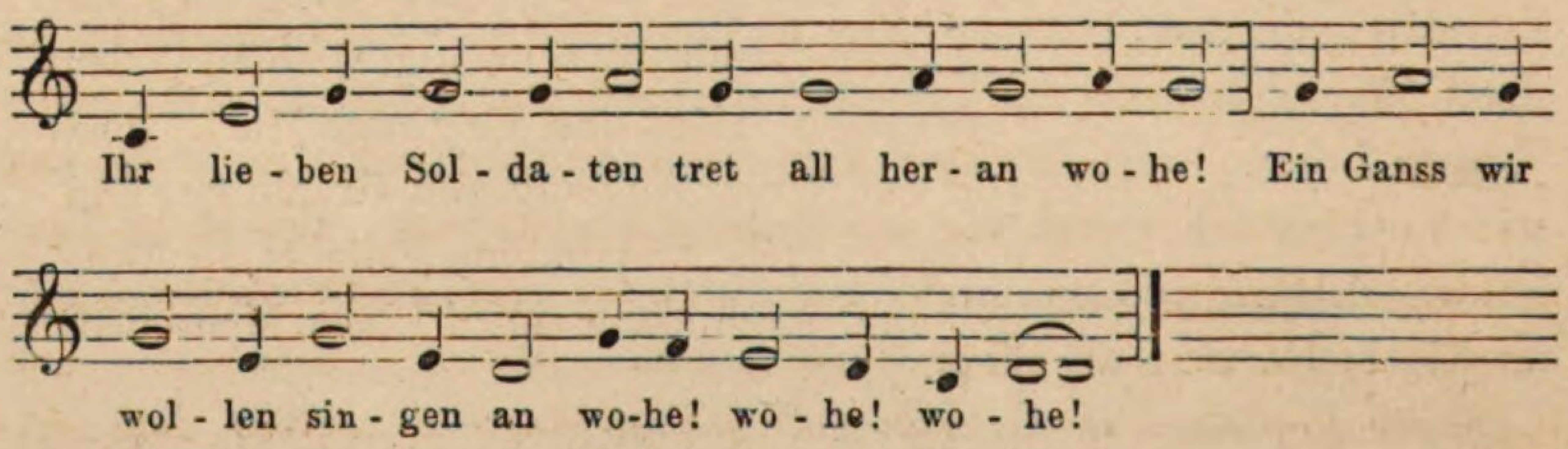
Sentimentale Lieder, für Militärmusiken eingerichtet, wirken stets lächerlich. Nur Weichlinge werden Krieger unter Klängen ziehen lassen, mit denen angeblich die «Schwalben heimwärts ziehen».

Der Marsch besteht aus einem Haupttheil und einem Trio, dem Haupt- und einem verwandten Nebenthema. Er ist in dieser Anlage mit dem Tanze verwandt.

Der grösste Meister im Tempo und Schwung des Marsches dürfte gegenwärtig *Richard Wagner* sein. Er widerlegt den Vorwurf der Weichlichkeit durch diese Begabung und kennzeichnet mit ihr eine Zeit, die nach Aufschwung, nach Beflügelung, nach Konzentration der Geister in einheitlicher Richtung und That verlangt.

Schon im Alterthume verband sich der Marsch mit Chorgesang; dieser verstärkt den Rhythmus und verwandelt doch gleichzeitig die Nothwendigkeit, das Gebundensein, unter dem wir uns befinden, wenn instrumentale Klänge jeden Nerv unsers Wesens zu einem mitschwingenden Körper machen, in eine wohlthuende Freiheit. Singend können wir uns in den Glauben versetzen, wir gäben Ton und Tempo an.

Deutsche Marschlieder stammen aus dem dreissigjährigen Kriege; der Text verband sich mit «Trompetersignalen» und «Trommelstückchen». Folgende Weise ist einem Flugblatte des Jahres 1641 entlehnt:



Dieselbe zauberartige, dämonische Gewalt übt über uns, selbst über die Widerstrebenden, die sie wenigstens mit Melancholie erfüllt,

XI. Die Tanzmusik,

im sogenannten «*Entrée*», einer Einleitungsform zu Balleten, angekündigt. Sie leitet, noch mässig in der Bewegung, vom Ernste des Lebens zu dem Dienste der Freude hinüber. Der Rhythmus ergreift in solchen Entrée's, das Tempo schärfer markirend, das Scepter mit einer gewissen Majestät. Aufmerksam gemacht, horcht Alles seinem Befehle.

Der Tanz des griechischen Alterthums wie des deutschen Mittelalters war mit Gesang verbunden; er ist es noch heute in den bairischen und österreichischen Gebirgsländern, indem der Tänzer, seine «Gstanzeln» oder «Schnadahüpfln» singend und mit den Händen den

Takt klatschend, die erwählte Tänzerin umkreist. Die Tänzer lösen sich hierbei auch als Vorsänger ab. Wir wissen, dass bei dieser Gelegenheit ein urfrisches Improvisationstalent, ein bescheidenes, aber doch sprechendes Zeugniss der allgemeinen Kunstanlage oft zu Tage tritt.

Gerade weil wir eine *Erneuerung des Tanzliedes* wünschen und in ihr eine *Bereicherung der Musik an sich*, jedenfalls eine *Veredlung und Hebung der Tanzmusik*, des *gesellschaftlichen Tanzes*, ja des *gesellschaftlichen Lebens selbst* erblicken, müssen wir an jene lieblichen mittelalterlichen Bilder erinnern, auf deren landschaftlichem Hintergrunde fröhliche Pare unter dem Vortritte des fiedelnden Dichters (praecursor) tanzend, singend, in Gruppen getrennt oder verschlungen sich zeigen. Das erste Veilchen rief zu dem Maifeste, die «Choraula» riss Arm und Vornehm zum Sprunge durch Wald und Wiese im Wirbel dahin; auch der Herbst lud mit Wein und Lust und Liebe; ein gemässigter Schreittanz liess die gefallenen Blätter rauschen.

Viktor *Scheffel* malt uns, an Wolfram von *Eschenbach* . . .

och mohte man dâ schouwen
ie zwischen zwein frouwen
einen claren riter gen . . .

und ein Freskobild im Schlosse Runkelstein aus der Zeit des vierzehnten Jahrhunderts sich anlehnend, einen der feineren Tänze, wie sie Thüringen liebte und pflegte: «Die unter Krone voranschreitende Reigenkönigin führt an der Rechten den ihr nicht zur Seite, sondern nachschreitenden, in knappem Aermelwams und Schnabelschuhen erscheinenden Tänzer, der seinerseits wieder die Rechte der ihm nachfolgenden Dame zurückreicht. So bilden sämmtliche Pare eine handverschlungene Kette und ziehen mit sänftlichen Schritten, von Saitenspiel geleitet, nicht ohne gekünstelte, den steifgeflochtenen Haarzöpfen der Tänzerinnen entsprechende Haltung, im Umgang durch einen Baumgarten. Ein eigenthümlicher schärpenartiger Gürtel, weit genug, zwei Personen zu umfassen, den die Herren lose umgehangen tragen, mag für andere Figuren und Schlingungen dieses Tanzes Bedeutung gehabt haben.»

Frischer und derber, in Sang und Schritt, war der Tanz der anderen Hauptpflegestätte desselben, Oesterreichs, wo Leopold VII. selbst es nicht verschmähte, im Reigen vorzusingen.

Wer *singet* uns nu *vor*
zu Wiene uf dem kôr . . .

klagt Jansen *Enenkel* nach dem Tode des Fürsten . . .

als er vil dikke hat getân
der vil tugenstrîche mann;
wer stift uns nu den *reien*
in dem *herbst* und in den *maien*?

Vielleicht das hübscheste Lied der «Frau Aventiure», jedenfalls eines der sangbarsten, die je geschrieben wurden, gab — nach der Weise der alten Tanzlieder — *Scheffel* in seiner

„Dörpertanzweise."

(Zu Ehren *Heinrichs von Ofterdingen* gedichtet.)

Den Finken des Waldes die Nachtigall ruft:
„Von Geigenstrich schallt es goldrein durch die Luft,
Ihr Zwitschrer, ihr Schreier, nun spart den Diskant,
Der Heini von Steier ist wieder im Land."

Flickschuster im Gaden schwingt's Käpplein und spricht:
„Der Himmel in Gnaden vergisst unser nicht,
Sohlleder wird theuer, Bundschuh platzt am Rand.
Der Heini von Steier ist wieder im Land."

Schon schwirren zur Linde, berückt und entzückt
Die lieblichen Kinde mit Kränzen geschmückt:
„Wo säumen die Freier? Manch Herz steht im Brand . .
Der Heini von Steier ist wieder im Land."

Und wer schürzt mit Schmunzeln den Rock sich zum Sprung?
Grossmutter in Runzeln, auch sie wird heut jung.
Sie stelzt wie ein Reiher dürrbeinig im Sand . .
Der Heini von Steier ist wieder im Land.

Der Hirt lässt die Herde, der Wirth lässt den Krug,
Der Knecht lässt die Pferde, der Bauer den Pflug,
Der Vogt und der Meier kommen scheltend gerannt:
„Der Heini von Steier ist wieder im Land!"

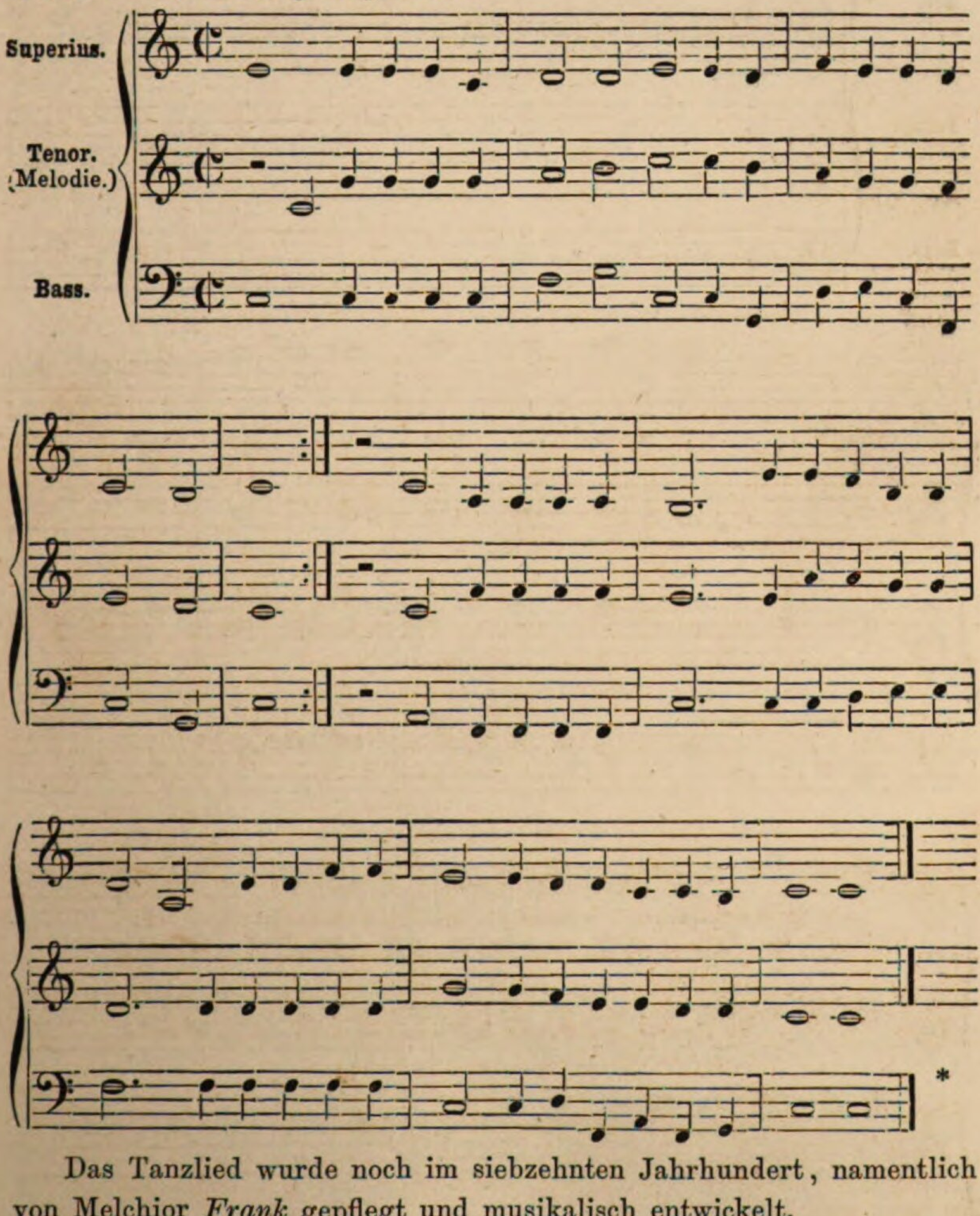
Der aber hebt schweigend die Fiedel zur Brust . .
Halb brütend, halb geigend — des Volks unbewusst.
Leis knisternd strömt Feuer um Saiten und Hand . .
Der Heini von Steier ist wieder im Land.

. . . Im Gärtlein der Nonnen auf blumiger Höh'
Lehnt Eine am Bronnen und weint in den Klee:
„O Gürtel und Schleier . . o schwarzes Gewand . .
Der Heini von Steier ist wieder im Land!"

Statt «*Tanzlied*» findet sich auch öfter die Bezeichnung «*Leich*» im Mittelalter. Der Leich unterschied sich vom Liede namentlich dadurch, dass dieses von einem Einzelnen, jener von Chören gesungen

wurde, hier der Text, dort die Musik vorwog, hier ein strenger Strophenbau geboten, dort eine Mischung von Strophenarten gestattet war. Der Tanz pflegte die Leichform. Wir besitzen noch Reste solcher altdeutschen Tanzmusik.

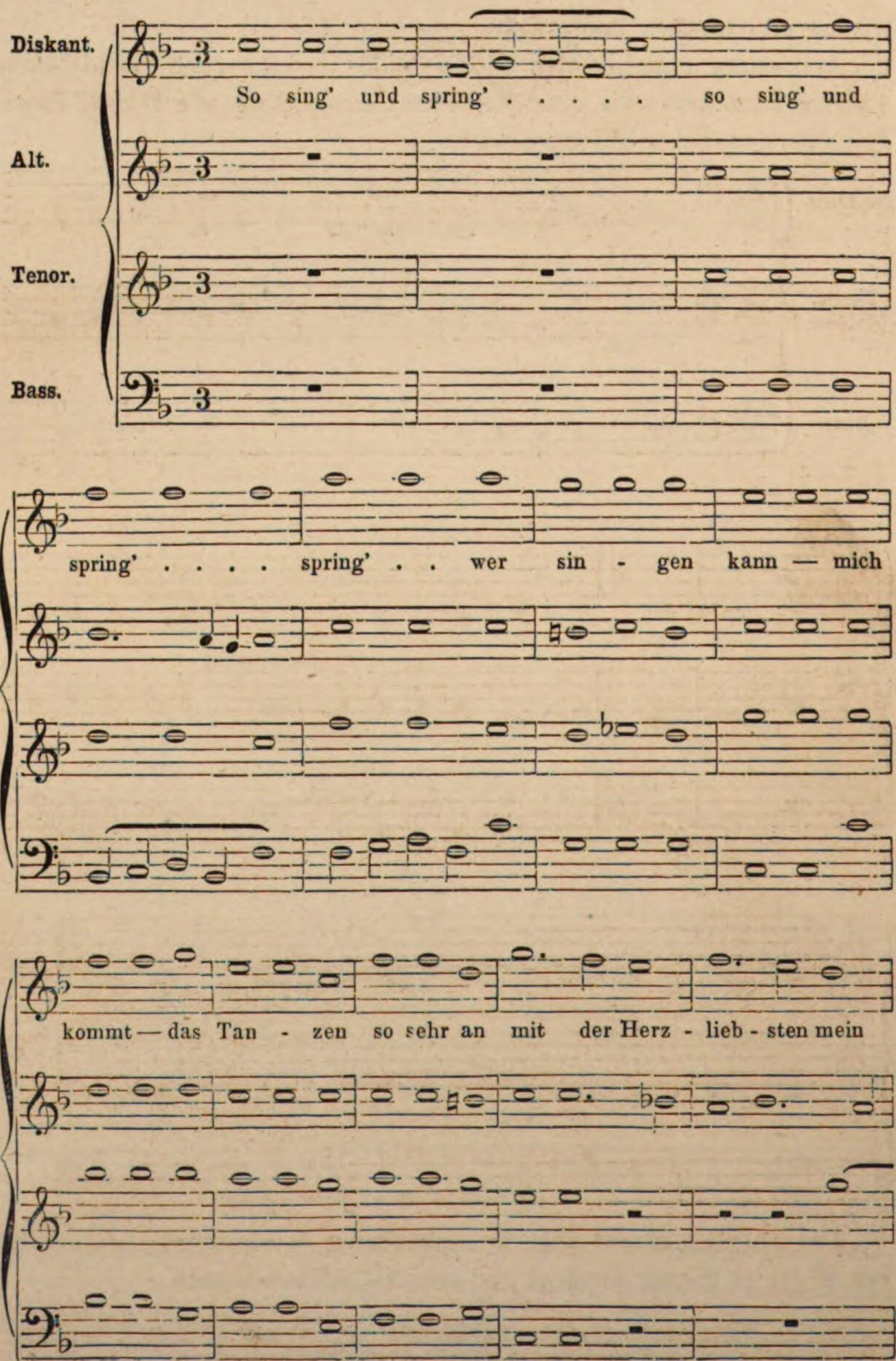
Reissmann entlehnt den 1551—1556 in Antwerpen erschienenen «*Souter Liedkens*», die viele Reihen enthalten, folgende Weise, deren Melodie vom Tenor getragen wird:

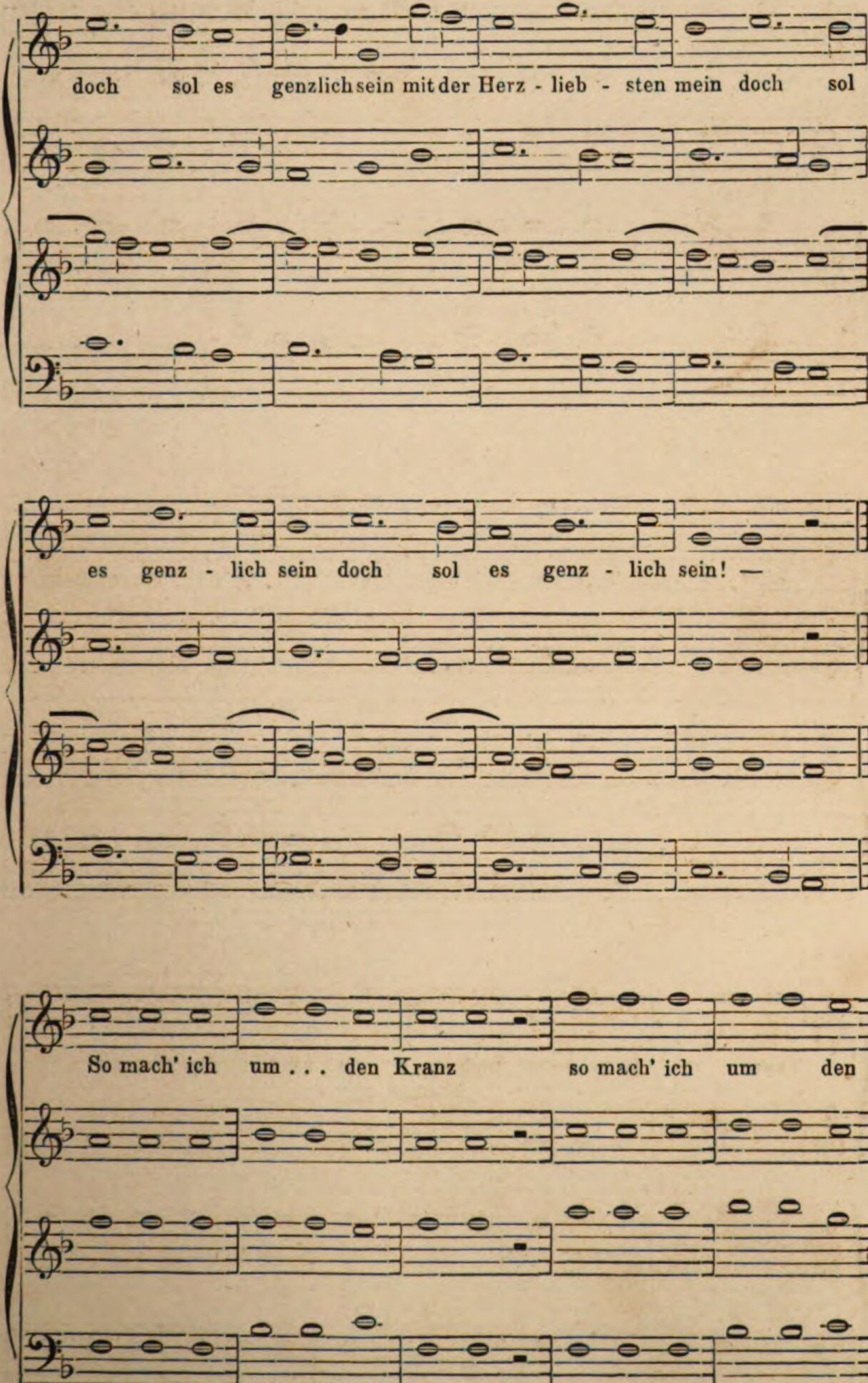


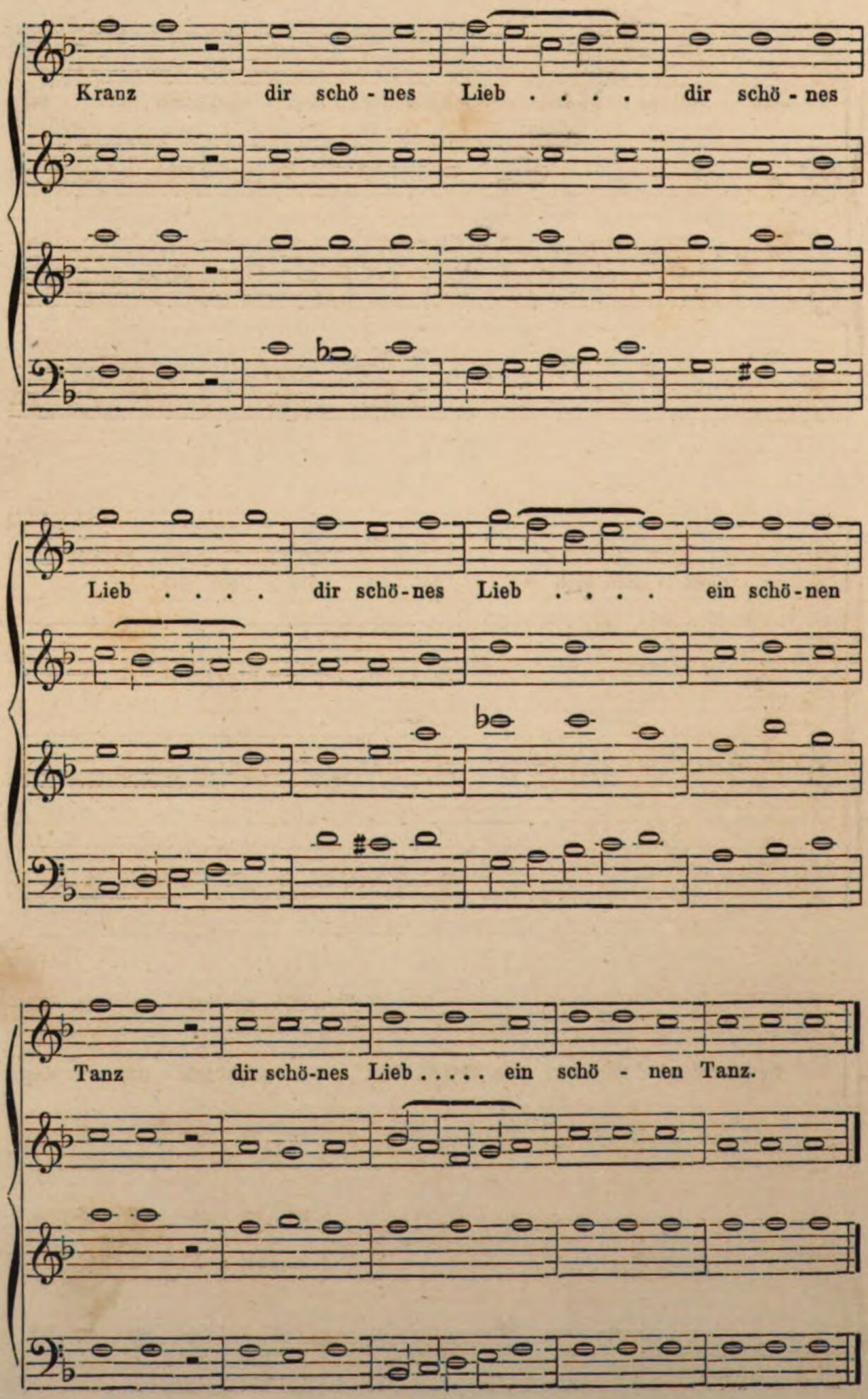
Das Tanzlied wurde noch im siebzehnten Jahrhundert, namentlich von Melchior *Frank* gepflegt und musikalisch entwickelt.

* Vgl. den Text bei *Reissmann*, „das deutsche Lied", Kassel, 1861, S. 13 der Notenbeilagen.

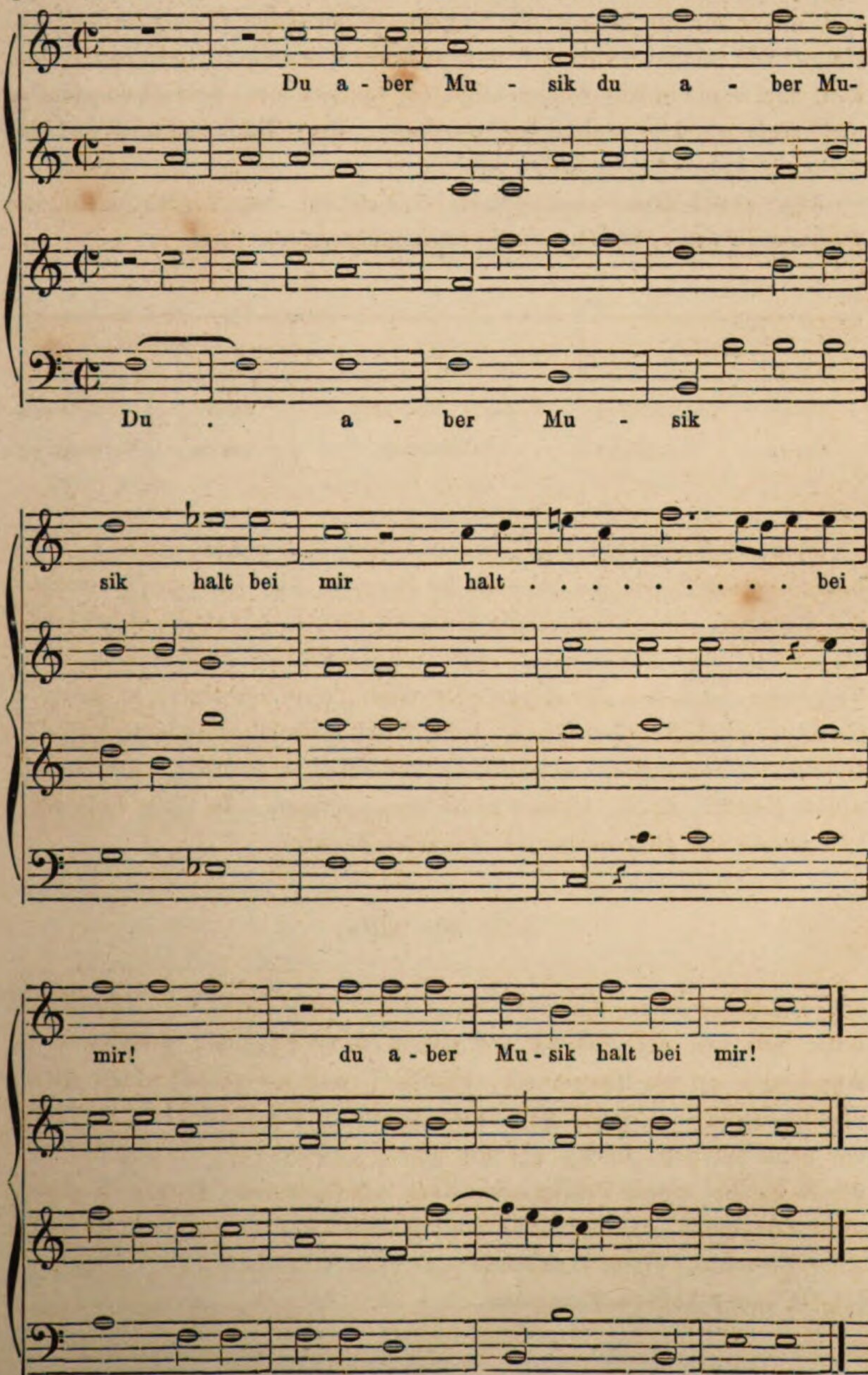
Frau Musika erscheint dem Komponisten und fordert ihn auf, sich den Kranz durch eine schöne Tanzweise zu erringen. Der begeisterte Sänger beginnt:




doch sol es genzlich sein mit der Herz - lieb - sten mein doch sol
es genz - lich sein doch sol es genz - lich sein! —
So mach' ich um . . . den Kranz so mach' ich um den


Kranz dir schö - nes Lieb dir schö - nes
Lieb dir schö-nes Lieb ein schö-nen
Tanz dir schö-nes Lieb ein schö - nen Tanz.

Jubelnd ruft der Sieger Alle zum vollen Sprung auf, heisst weggehen, wer nicht ein Kränzlein trägt, und fordert zuletzt seinen Kranz:



Wir machen die deutschen Tondichter nochmals auf die vergessene Form des Tanzliedes aufmerksam, auch schon um des volksthümlichen und daher für die Musik der Gegenwart gesunden Charakters willen. Da es von einem Chor mit wechselndem Vorsänger vorgetragen sein will, darf es nie in Künsteleien ausarten, sondern muss deutsch empfunden und einfach, klar entworfen werden. Eine Rückwirkung auf das nationale Leben bliebe nicht aus.

Die gewöhnliche musikalische Grundform des Tanzes wird von *Dommer* in folgender Uebersicht zusammengefasst:

Hauptsatz.		*Trio.*		*Repetition.*	
Thema.	Durchführung.	Thema.	Durchführung.	Thema.	Durchführung.
Tonica.	Modulation.	Nebentonart.		Tonica.	Ganzschluss.

Mehrere Tanzarten sind von uns bereits erwähnt, eben so viele heute vergessen, wie die französische *Bourrée*, die *Ciaconne* (*Chaconne*), die *Canaria*, die *Corrente*, die *Gavotte*, der bretagnische Schiffertanz *Passepied*, der *Passacaglio*, der provençalische *Rigaudon* u. s. w. Vergessen ist selbst die *Gigue* oder *Giga*, von der Geige so genannt, ein ungemein beflügelter Tanz, deshalb früher auch eine zu technischen Uebungen, namentlich auf Streichinstrumenten verwendete Form, welche selbst *Händel*, *Bach*, *Mozart* nicht verschmähten. In ihrer Lebendigkeit ist sie der Gegensatz des Menuetts gewesen.

XII. Die Suite,

wie schon der Name andeutet, eine *Folge* oder *Reihe* von Tonstücken leitet uns von den ein- zu den mehrsätzigen Formen, und zwar im Anschlusse an die Tanzmusik, hinüber, weil sie gerade einen *Kranz* von *Tanzweisen* in gefälliger Abwechslung zusammenflocht. So finden wir noch bei Seb. *Bach*, der die üblich gewordene Ordnung festhielt, die Suite aus einem Präludium (einer Art Ouverture, Entrée, Toccata), einer Allemande, die zu Ehren des deutschen Tanzes den Vortritt hatte, einer Corrente, einer Sarabande und einer Giga bestehen. Ernsteren folgten mehr heitere Tanzarten.

Aus der Suite entwickelte sich

XIII. Die Partita

oder Partie, welche die Tänze mit einer Fuge oder einem Adagio oder einer Arie wechseln liess, die einzelnen Abtheilungen mit «Allegro, Andante, Presto» überschrieb und so den Uebergang zu der Sonate vermittelte.

Gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts erhielt dieses zwischen der Suite und der Sonate schwankende Tonbild den Namen des

XIV. Divertimento,

mit dem die flüchtige Aufgabe desselben entsprechend bezeichnet war. Eines dieser, dem leichten gesellschaftlichen Vergnügen oder den Uebungen in der Technik gewidmeten «Divertissements» bestand z. B. aus einem Präludium, einem Volkslied mit Variationen, einem Intermezzo, einem Fandango und einem Rondo pastorale.

Die Suite, so wenig vornehm auch dieser Ursprung ist, *gebar die stolzeste der Tonformen, die Symphonie.* Aus der Folge ernster und heiterer Sätze erwuchs jene übliche Vierzahl der Theile der Symphonie, auf die wir später zurückkommen. Im *Allegro* finden wir das alte, lebhaft ankündigende «Entrée», im *Adagio* das weichmelodiöse Volkslied, in der *Menuett* oder *Scherzo* die kontrastirende Lebensfreude, den Rhythmus des Tanzes wieder. Hier konnte aber eine vorgeschrittene Zeit nicht halten, nicht mit dem unvermittelten Gegensatze schliessen. Das neu hinzutretende *Finale* erhebt ihn zu einer Einheit, einer höheren und bewussten, höher als jene dem Kampfe vorangegangene, aus der die Gegensätze hervorbrachen. Erst das Finale, diese Katastrophe in Tönen, machte die Symphonie zu einem Drama, zu einem in sich geschlossenen Organismus.

Die Suite war ein Kind des Zufalls und der Willkür; die Symphonie ist von jenem Geiste des echten Gesetzes durchdrungen, das aus der Vermälung der Freiheit und Nothwendigkeit entstammt.

Auf dem Wege zu der Symphonie begegnet uns das *Konzert*, die *Sonate*, die *Ouverture*.

XV. Das Konzert,

eine freilich oft sehr willkürlich gebrauchte Bezeichnung, entstand in der Kirche und innerhalb der Vokalmusik. Der Name (con-certare,

mit Einem streiten) weist auf ein Zusammenwirken, ein Miteinanderringen von Sängern und Instrumenten hin. Der erste dieser Wettkämpfe (*Concerto da chiesa*, Kirchenkonzert) fand zwischen Singstimme und Orgel oder zwischen mehreren, von der Orgel begleiteten Gesangstimmen statt. Aus ihm entwickelte sich das *Concerto grosso*, in welchem mehrere Instrumente auf die Wahlstatt traten, und das *Concerto da camera*, dessen Grundlage das gesammte Orchester bildete, mit dem ein einzelnes hervorragendes Tonwerkzeug in ein Wechselgespräch trat. Die letztere Form ist die vorherrschende der Gegenwart.

Historisch tritt das konzertirende Instrument an die Stelle des Sologesanges, der Arie; *Vischer-Köstlin* nennt das Konzert daher mit Recht die «*Arie der Instrumentalmusik*». Die begleitenden Instrumente ähneln dem griechischen Chor, welcher über die Worte und Thaten des Helden reflektirt. «Individuum und Gesammtheit treten hier miteinander auf den Schauplatz der Oeffentlichkeit, um sich zu zeigen und zu messen.» Jenes glänzt, aber glänzt nur auf dem Unterbau des Ganzen, wie der Held ein Volk überstralt, aber ohne Volk nicht möglich ist. Und wie aus dem Volke alle Begabten hervortreten können, so aus dem Orchester alle Hauptinstrumente, welche daher, ihres gleichen Werthes bewusst, wol für einmal zurücktreten, zu Gunsten des einen oder andern von ihnen sich unterordnen können.

Es liegt in der Anlage des Konzerts, dass dem Soloinstrumente das melodiöse Element, den begleitenden die Harmonie in auszeichnender Weise zufällt, freilich nicht ausschliesslich; denn es kommt oft vor, dass gerade das Orchester während technisch glänzender Solostellen die Melodie übernimmt und festhält, als ob es sie behüten und den Solisten zum tieferen Elemente zurückrufen möchte.

Es versteht sich von selbst, dass auch die Sätze des Orchesters von Bedeutung, nicht blosse Erholungspausen des Solisten sein dürfen.

Der Bau des Konzerts hängt von der Beschaffenheit des Soloinstruments ab. Der geringe Umfang, den die Flöte im Ausdrucke besitzt, gebietet Kürze; das Klavier eignet sich hinwieder mehr zur Führerin der Harmonie als der Melodie, scheidet sich dagegen scharf und daher vortheilhaft von den Klängen des Orchesters ab. Dies ist vielleicht der Hauptgrund eines Ueberwiegens des Klavierkonzerts.

Das Konzert besteht gewöhnlich aus *drei* Theilen, einem lebhaften Eingange, einem gesangartigen Adagio und einem bewegten, glänzenden Finale, das gerne in eine Kadenz mündet und dem Vortragenden noch

einmal Gelegenheit gibt, sein Verständniss des Ganzen, alle Seiten der Technik und seinen Geschmack sowol in der Ausführung als in der Beschränkung seiner Künste zu bethätigen.

Mozart hat begonnen, nach und neben dem Hauptsolo noch *Nebensoli* auftreten zu lassen, das Gesammtbild dadurch allseitiger zu machen und das virtuose Element auf den gemessenen Rahmen zu beschränken.

Der Beginn des Konzerts ist verschieden; oft trat das Orchester mit dem Hauptgedanken heraus und übergab ihn dem Solo zur genaueren Durchführung; bei *Beethoven* und *Schumann* beginnt dagegen der Solist und ladet den Chor zur Theilnahme ein; Neuere eröffnen mit einigen markigen Akkorden des Orchesters und führen das Soloinstrument rasch vor.

Eine Unterart des Konzerts führt noch heute *zwei* oder mehrere Tonwerkzeuge in einen Wettkampf. Dies geschieht in Erweiterung der früher erwähnten instrumentalen «*Arie*», welche hier zum *Duett* und *Terzett* werden will.

XVI. Die Sonate

(Sonata oder Sonade) bezeichnete ursprünglich nur ein Instrumentalstück im Gegensatze zu dem Gesange, sogar den Trompetentusch, der zum Tische oder Tanze rief, wol auch die Einleitung, die dem Gesange vorherging. Von der mehr heitern Kanzone und Symphonie unterschied sie sich allmälig durch einen ernsteren Charakter, der in der Kirchensonate (*Sonata da chiesa*) ein Adagio, Largo, Andante mit der Fuge verband.

Die Sonate kann für *ein* Instrument geschrieben sein — wir besitzen sie auf der Geige, dem Klavier und der Orgel — oder auch für *mehrere*; diese werden sich aber nicht wie bei dem Konzerte als Solo- und begleitende Instrumente zu einander verhalten, sondern, in das Quartett übergehend, mit voller Selbstständigkeit und Gleichberechtigung in einen musikalischen Dialog eintreten.

Vielleicht nicht so gross wie das Konzert, wird sich die Sonate auf eine charakteristische Darstellung der weicheren Gefühle des Herzens, namentlich des Schwankens zwischen Trauer und Freude, Sehnsucht und Hoffnung, vor Allem jener Stimmungen hingewiesen sehen, die *Goethe* mit träumerischem Worte und doch so treffend malt:

Freudvoll
Und leidvoll,
Gedankenvoll sein,
Langen
Und bangen
In schwebender Pein . . .

Die Sonate ist die *Novelle der Instrumentalmusik*, ein stillsinniges Seelenbekenntniss, ein Stück Tagebuch voll Tiefe, aber im gemilderten Lichte des elegischen Schmerzes. Auch die Verzweiflung erringt sich hier Frieden, und die Freude trinkt, wenn ich mich des Bildes bedienen darf, perlenden Rheinwein am lachenden Ufer des burgengeschmückten Stromes, aber nicht schäumenden Champagner. Hätten die Griechen, die Meister des Masses, eine Instrumentalmusik in unserem Sinne gehabt, ihre Lieblingsform wäre die Sonate gewesen.

Der lyrische Humor kann in den kontrastirenden, meist ein Adagio mit zwei Allegrosätzen bekränzenden Theilen der Sonate die ersten Flügel regen, ehe er mit einem *Beethoven*'schen Genius zu den Höhen der Symphonie aufklimmt.

Es ist kein Zufall, dass, wie *Riehl* betont, die ältere Sonate, namentlich die der Italiener, in ihren Theilen eines «höchst gleichartigen Ausdruckes» waren, und die verschiedenen Sätze denselben Gedanken, dieselbe Stimmung aussprachen, «nur in etwas andern Worten». Unter *Haydn*'s und *Mozart*'s Händen wurden die Adagio's immer «pathetischer und sentimentaler, die Allegro's immer frischer, kecker und lustiger, die Gegensätze schärfer, das Kolorit bestimmter.»

Es liegt jetzt eher die Gefahr vor, dass der Komponist zu Fremdartiges als zu Aehnliches verbinde.

So spiegelt sich der Umschwung, der die Geister um den Wendepunkt der französischen Revolution erfasste, selbst in der harmlosen Sonate. Wenn der Sturm den Wald durchbraust und Stämme entwurzelt, zittert die wilde Rose am Saume mit.

XVII. Das Quartett.

Weinendes Klagen, Freudegekicher
Schüttern in frohem Wechsel die Luft,
Setzen gewaltig, keck und sicher
Ueber des Missklangs drohende Kluft;
Alle die Töne, sie klettern, sie tanzen
Wild verschlungen wie Urwaldspflanzen,
Wildhinfahrend wie schwelgende Flammen,
Aber der Brummbass hält sie zusammen.

(*Lenau.*)

Josef *Haydn* fand die Sinfonia a quattro (Flöte, Geige, Gambe und Bass oder zwei Oboen und zwei Bassons) noch auf ziemlich untergeordnetem Standpunkt und hob sie derart empor, dass er diese Dichtart, die *musikalische Verkörperung* der *föderativen* oder *Bundes-Idee*, zu einer *deutschen Schöpfung* machte.

Wir nannten die Harmonie das dem Deutschen zunächstliegende Hauptelement der Musik. Es darf uns daher nicht überraschen, wenn die Deutschen die schönsten Quartette schrieben, stellt doch das Quartett (oder Quatuor, zum Unterschiede vom vierstimmigen Gesang) nach *Hand*, der es die Blüte der neueren Musik nennt, das «reinste Resultat der Harmonie» auf, hervorgegangen aus der strengen und fugenartigen Behandlung des vierstimmigen Satzes.

Das Quartett hat den ganzen geistigen Inhalt der Sonate wie des Konzerts in seinem Umfange, hebt ihn aber, der Symphonie vorarbeitend, aus der individuellen in eine mehr universelle Sphäre. An die Stelle des Soloinstruments treten vier (und mehr) und sprechen entweder Erlebnisse und Gefühle der Gesammtheit oder die Reflexionen und Lebensbilder mehrerer Individuen in verwandter Richtung aus. Denken wir uns vier Menschen, die über die Liebe je nach ihrer Subjektivität sprechen oder Liebesnovellen am lodernden Feuer im traulichen Wintersaale tauschen!

Die Kammermusik, deren Mittelpunkt ja das Quartett bildet, ist eine solche geist- und gemüthvolle Konversation und zwar im Tone der besten Gesellschaft, des höchsten *menschlichen* Adels.

Man trägt sein Herz in einem solchen Kreise nicht auf der Zunge; aber die Seele, erwärmt und von wahlverwandten Elementen berührt, steigt leise herauf, enthüllt sich und spricht, erschüttert und erschütternd, ihr Tiefstes aus.

Das Quartett besitzt freilich die Tonmasse der Symphonie nicht, gleichwol lässt es uns den Mangel nicht empfinden; es ersetzt ihn durch innere Vollständigkeit, durch den Bund der vier Stimmen, in welche der Ton gleichsam wie der weisse Lichtstral in die sieben Farben auseinandergeht. Dieselben schliessen sich wie die heilige Vierzahl des *Pythagoras* so erschöpfend zusammen, dass sie eine Welt, ein in sich vollendetes kleines Universum bilden. Der Reiz des vierstimmigen Gesanges beruht auf derselben harmonischen Abrundung.

Diese wird hier ein Hauptgesetz, macht aber auch das Quartett zu einer der schwierigsten Tonformen, wie denn auch der Vortrag des-

selben eine der grössten Aufgaben ist, die des ausführenden Musikers wartet. Fordert sie doch eine edle künstlerische Subjektivität in demselben Augenblicke, in welchem sie die vollste Verleugnung derselben, die Hingabe an das Ganze verlangt. Nur echte Freunde werden sich zu einem wahrhaft abgerundeten Quartett verschmelzen können, während wol auch das Quartettspielen ein Weg zu einem Freundschaftsbunde werden, ein wechselseitiges Verständniss, ein gegenseitiges Tragen, daher wechselseitige Liebe hervorrufen kann.

Eine grosse Schwierigkeit für den Tondichter besteht darin, dass er alle Stimmen in ihrer Gleichberechtigung durchzuführen verstehen muss; sonst läuft die eine und die andere unbeschäftigt oder zu untergeordnet nebenher, und das Quartett verwandelt sich in ein ungeschickt angelegtes Konzert.

Das Quartett erweitert sich zum Quintett, Sextett, Septett, Oktett, zieht das Klavier oder Blasinstrumente herzu, aber es gewinnt damit nur an sinnlicher Klangfülle, an Farbe, nicht an dem, was *Weber* am Quartett hervorheben wollte, wenn er es das «Denkende in der Musik» nannte.

Das Streichquartett wird den feinen Kenner immer im gleichen Masse fesseln, wie eine meisterhafte Zeichnung den Kunstfreund entzückt und nur ein rohes Auge nach der Farbe hungern lässt. Die Streichinstrumente sind eben so befähigt, die Melodie zu sprechen, als sie in reicher harmonischer Durchführung wiederzuspiegeln.

Der Kunstsinn eines Ortes wird sich nach dem Verständniss beurtheilen lassen, das der Quartettform als solcher entgegenkommt. *Beethoven's* reiche, in ihr niedergelegte Geistesschätze beweisen, dass sie noch nicht der Vergangenheit verfallen ist. Wir leben nur im Augenblicke zu sehr auf der Strasse, als dass wir die «Musik des Hauses» so ganz verstünden. —

Wir gehen zu den umfangreichen Musikstücken des vollen Orchesters über. Die *Serenade* ist eine vergessene Form, von Bedeutung dagegen zunächst

XVIII. Die Ouverture.

Die Italiener nannten die Einleitungsmusik zu Opern und Oratorien *Sinfonia*; eine solche ging, fünfzehn Takte lang, der ersten Oper: *Peri's* «Euridice» 1680 zu Florenz voran.

Lully, der die Oper in Paris einführte, schrieb — nicht dem Wesen, aber dem Namen nach — die erste «Ouverture». Als Probe dieser dürftigen und doch zu ihrer Zeit hochbewunderten Neuerung folge hier der Anfang von *Lully*'s Ouverture zu seinem «Orfeo», von Hofkapellmeister *Strauss* nach der Partitur für das Klavier eingerichtet:



Lully's Ouverture, die sogenannte französische, bestand aus drei Theilen, einem Satze im langsamen Tempo, einem lebendigeren, oft fugirten und der Wiederholung oder Nachahmung des ersten. Diese schülerhaften, wenigstens embryoartigen Musikstücke wurden sogar, von der Oper abgelöst, im Konzertsaale aufgeführt! Selbst *Bach* und *Händel* schritten über diese Form nicht hinaus, die erst später in der *italienischen* Ouverture die Erweiterung erfuhr, dass man sie in drei Theile (Allegro, Andante oder Adagio, Allegro) zerlegte. Sie sehen hier den Ursprung der späteren selbstständig gewordenen Konzertsymphonie!

Als der Schöpfer der modernen, grösser angelegten Ouverture ist *Mozart* zu verehren.

Sie besteht aus Einem Satze, der jedoch eine Theilung in Abschnitte nicht ausschliesst, sie aber durch Uebergänge vermittelt, also nicht in so sichtbarer Weise zerreisst wie die Symphonie.

Die Ouverture ist in ihrem Inhalte von der Bestimmung derselben bedingt, je nachdem sie eine vollkommen selbstständige Komposition wie die sogenannte *Konzertouverture* ist, die sich ihrem Wesen nach den freien Tonwerken anschliesst, oder eine *Festouverture* mit der allgemein gehaltenen Aufgabe, uns aus der Stimmung des Tages in eine feierliche, freudig oder stolz erregte zu versetzen, oder eine *Einleitungsmusik*, welche einem grösseren Kunstwerke, einer Oper, einem Oratorium oder einem Schauspiele vorangeht.

Auf die beiden letzten Unterarten kommen wir zurück und verweilen hier bei der Charakteristik der, vielfacher Gestaltung fähigen Einleitung, die bei dem musikalischen Drama das Heroldamt übt.

Der Tondichter kann seine Aufgabe auf fünffache Weise lösen:

a) Die Ouverture beschränkt sich darauf, den Zuhörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Verständniss des *Beginns* der Oper voraussetzt, sie ist mithin eine blosse «Introduktion».

b) Auf einer höheren Stufe sucht die Ouverture die Stimmung im Allgemeinen anzudeuten, welche über dem *ganzen* Werke schwebt. So die zu *Mozart's* «Idomeneus» mit ihren düsteren, klagenden Tönen oder theilweise auch die zu «Don Juan», welche uns die ganze ernste Gewalt, mit der das Schicksal an den Menschen herantritt, veranschaulicht, einer schwarzen Wetterwolke ähnlich über unserem Haupte schweben lässt, eine Empfindung, die uns von da an selbst

bei den heitersten Auftritten nicht verlässt. Der steinerne Gast sitzt immer neben uns!

c) Die Ouverture kann die Stelle eines *Vorspiels* übernehmen und die Ereignisse malen, welche der Handlung unmittelbar vorhergehen. So malt *Gluck* einen Seesturm, zu dessen Beschwörung seine «Iphigenie in Tauris» mit ihren Priesterinnen herbeieilt; so malte *Beethoven* (in seiner ersten Leonorenouverture) das frühere Gattenglück seines «Fidelio» und die plötzliche Störung desselben.

d) Schon *Rousseau* kannte diejenige Ouverture, welche sich die Aufgabe stellen wollte, *ein Bild der ganzen Oper und ihres Verlaufes*, die wichtigsten Charaktere, das Schicksal des Helden darzustellen. *Hand* erinnert an *Spohr*'s Faustouverture, welche Leben, Irren und Enden zu malen sucht. Es lässt sich gegen diese Art der Einleitung Manches einwenden: Wie soll sie der Hörer verstehen, der das Ganze noch nicht kennt — schon *Tieck* rügte dies — und einen solchen Ueberblick des Werkes lieber *nach* der Oper und im Konzertsaale hörte? Passt denn der *Schluss* einer solchen Ouverture, der selbstverständlich die *Katastrophe* darzustellen hat, zum unmittelbar darauf folgenden Anfang des Stückes? Zum Beispiele der Schluss der Egmontouverture? Darf eine solche Einleitung mit Tönen des Sieges enden und das Werk selbst mit Klage anheben oder jene mit tragischer Vernichtung schliessen, während über dem Helden beim Aufzug des Vorhangs der schönste blaue Himmel lacht? Kann es dem Werke zum Vortheile gereichen, wenn wir zweimal in Spannung und Aufregung versetzt werden, den Eindruck der Handlung zweimal durchmachen, nach einer mitempfundenen Lösung noch einmal eine neue erharren sollen? Wir wollen auf der andern Seite nicht leugnen, dass sich auf diese Weise, indem der Tondichter Licht und Schatten, Ringen und Ende, Komik und Tragik, endlich den schönsten Strauss seiner Melodien zusammensetzt, ein höchst bedeutendes Tonwerk liefern kann. Die *symphonische Dichtung* eines *Berlioz* (Romeo und Julie, Faust) oder *Liszt* (Tasso) beruht auf einer ähnlichen, den Verlauf einer Dichtung in einem Tonwerk wiederspiegelnden Grundlage. Künstlerische Berechtigung hat eine solche Tondichtung stets, und wir bekämpfen sie auch nicht an sich, sondern nur Angesichts der Frage, ob sie zu einer Einleitung passe? Ein Meisterstück in dieser Richtung ist *Weber*'s Euryanthe-Ouverture, welche freilich ein Wiederfinden feiert, während wir unmittelbar nachher in Kampf und Trennung geworfen werden. Die Italiener lieben diese

Weise des Eröffnens, lösen sie aber auf eine ganz äusserliche und oberflächliche Weise. Statt eines sorgfältig gearbeiteten Auszugs des Stoffes geben sie ein bunt zusammengewürfeltes Mosaik von Melodien und gehen nur darauf aus, das Ohr zu fesseln und für das Folgende zu ködern. Eine solche Ouverture ist eine blosse *captatio benevolentiae*. Auch *Flotow*'s freundliche Martha-Einleitung ist aus einem solchen italienischen Gesichtspunkt geschrieben.

e) Ein höherer, den *Rousseau* den allein richtigen nannte, sucht die Grundidee eines Werkes zu erfassen. Sie wird nicht wie die vorhergehende erst am Schluss der Oper geschrieben werden können; sie kann auch für den Tondichter der Beginn, der erste Wurf, der Kern gewesen sein, aus welchem das Ganze sich entfaltet. Dass diese oder jene Melodie des Werkes auch hier anklingen kann, ist kein Widerspruch; es wird nur eine Melodie sein müssen, welche nicht blos mit einer einzelnen Situation, sondern mit dem ganzen Werke, namentlich mit dem Grundgedanken desselben zusammenhängt. *Mozart* hat seinen «Don Juan», selbst seinen «Figaro» so einzuleiten versucht.

Wenn wir das Gesagte überblicken, so steht, von der Melodien-Quodlibet-Ouverture abgesehen, Eines fest: die Ouverture hat vor Allem nach scharfer *Charakteristik*, nach geistigem Inhalte zu streben. Sie wird im Lapidarstyl, kurz und energisch sprechen, jede Phrase vermeiden müssen. Sie bleibt jedenfalls eine der interessantesten Aufgaben der Kunst. Verwandt mit ihr, freilich im engeren Rahmen und an das Vergangene sich anlehnend, ist das *Finale*, die Schlussmusik der Oper oder der einzelnen Akte.

Wir schliessen mit der

XIX. Symphonie,

mit dem *Drama* der Instrumentalmusik!

Das Wort bedeutet sinnig genug «Zusammenklang»; die Griechen benannten so jeden Gesang, namentlich das Zusammensingen im Einklang und der Oktav; die Konsonanzen wurden ebenfalls Symphona genannt. Wir wollen diesen Zusammenklang in einem höheren Sinne nehmen, sehen wir doch hier jene *Welt*harmonie, die uns das echte Drama so schlagend vergegenwärtigt, hier bereits angekündigt. Ein Ringen von Instrumenten um die Führung, ein Wogen der Motive auf dem Meere der Fuge, ein Prinzipienkampf der Konsonanz und Disso-

nanz . . . und zuletzt eine dem Chaos entsteigende Welt, Licht und Tag nach der dunklen Nacht, nach dem Triumfgebrülle der bösen Elemente eine Verklärung des Weltgeistes, ein Berg Tabor der Menschheit!

Wir haben früher gesehen, dass auch Einleitungsmusiken Symphonien genannt wurden; *Mattheson*, der in der Musik den schöpferischen Meistern als Theoretiker fast ebenso anregend und bahnbrechend vorherging, wie *Winkelmann* in der bildenden, *Lessing* in der dichtenden Kunst, gestattete der Symphonie einen Umfang von vierundzwanzig Takten; die erste Symphonie (D-dur) in unserem Sinne schrieb *Haydn* im Schillerjahre 1759. Eine That, die auch eine Jahrhundertfeier verdient hätte, und hübsch mit der Geburt des Drama's der Deutschen zusammenfällt.

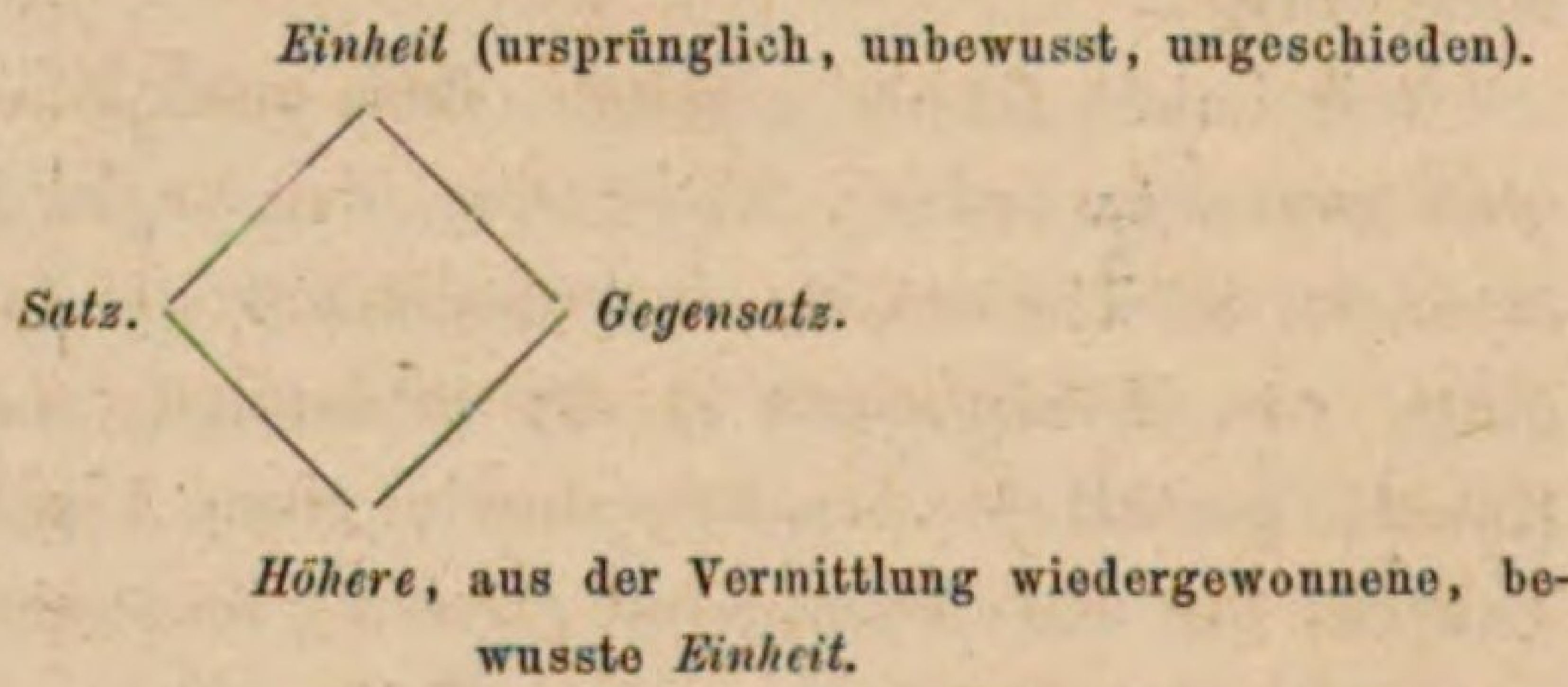
Die Symphonie malt Empfindungen, Stimmungen, innere Rhythmen der Seele wie die Sonate, aber von einem mehr allgemeinen, aus dem Kreise des Einzelnen in die Höhe der Gesammtheit emporgehobenen Standpunkte. Die *Menschheit* als solche, nicht mehr der einzelne Mensch, ist hier die Subjektivität, welche sich ausspricht. Ja, in der Symphonie wird, wie wir sehen werden, die Instrumentalmusik sogar den Versuch wagen, die Sphäre des Subjektiven zu verlassen und Objektives zu schildern, Stoffe der Natur (z. B. das Meer) oder der Geschichte (z. B. Kolumbus).

Im Besitze *aller* instrumentalen Mittel der Saiten wie der Bläser und zugleich, ähnlich wie die Sonate, berechtigt, einen *Cyklus* von Sätzen zu entwerfen, ist die Symphonie im Stande, ein rundes volles Bild des Lebens mit allen Gegensätzen desselben zu entwerfen. Freilich hat *diesen* Reichthum und *diese* geheimnissvolle Tiefe der Symphonie erst *Beethoven* erschlossen, der Meister der neuen Musik.

Die Symphonie hat fast immer vier Sätze, in denen sich die Macht der Tonkunst, entgegengesetzte Seelenstimmungen malen zu können, in ihrer Fülle zeigen kann. Einem Allegro folgt gewöhnlich ein Adagio; diesem seit *Beethoven* ein Scherzo, früher eine Menuett; ein Finale krönt das Werk.

Man hat zuweilen zwei Sätze in Einen zusammengezogen, *Schumann* in der Es-dur-Symphonie einen fünften angefügt, was mit den fünf Akten des Trauerspiels korrespondiren würde und an den goldenen Schnitt erinnerte.

Was die Vierzahl betrifft, so gemahnt sie uns an die grosse Vierzahl, welche aller Bewegung und aller Dialektik zu Grunde liegt, und die wir der *Hegel*'schen Dreizahl gegenüberstellten.



Der erste Satz der Symphonie gibt ähnlich die Voraussetzung, der zweite die tragische, der dritte die komische Hälfte des Lebens, der vierte die humoristische Weltversöhnung.

Das Verhältniss der Sätze zu einander lässt sich selbstverständlich nicht in Regeln fassen; eine gewisse, dem richtigen Gefühle des Meisters anheimzustellende Symmetrie der Theile wird sich gleichwol empfehlen.

Die Symphonie kann dreifachen Charakters sein:

Die *lyrische* Symphonie stellt einen Wechsel innerer Gefühlsvorgänge, das ganze Leben der Seele dar, aber in *dem* Sinne ganz *subjektiv*, dass die geschilderten Empfindungen *für sich* gegeben werden, ohne ein Eingehen auf eine Charakteristik der *Aussenwelt*. (*Haydn*, *Mozart*.)

Die *epische* Symphonie stellt Naturvorgänge, Empfindungen einer Masse, eines Volkes, Frieden und Krieg, bei *Rubinstein* den Ozean, in *Beethoven*'s Pastoralsymphonie das Hirtenleben dar.

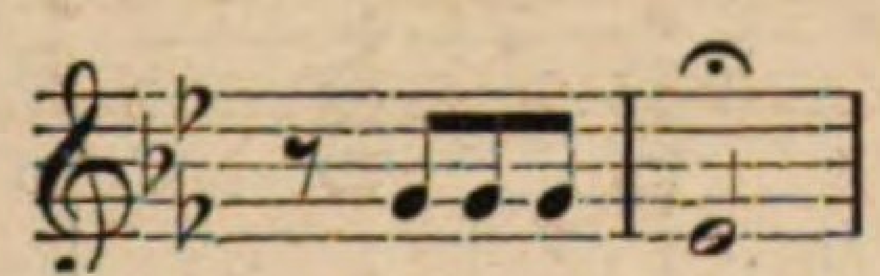
Die *dramatische* Symphonie malt den Konflikt der Innen- und Aussenwelt, das Hoffen und Verzweifeln, Kämpfen und Leiden, den Fall und die Erlösung der Menschheit.

Dieses *Riesenbuch*, das Herz der ganzen Gattung, schlug zuerst *Beethoven* auf, den *Weisse* daher mit Recht den berufensten Vertreter des *modernen Ideals* nennt. Das Grösste und Kleinste umspannend, war er der Humorist unter den Musikern, das liebreichste Gemüth und zugleich ein Titan, der die weltgeschichtlichen Kämpfe verstand, sowol die vergangenen wie die nahenden einer neuen Zeit. Er führte die *Freiheit in die Tonwelt ein* und schuf zugleich die *religiösesten* Tonwerke (im Sinne der *Gegenwart*) indem er uns das Schicksal, die Gottheit zeigte, die uns *erhebt*, indem sie uns *zermalmt*.

Sollen wir es beklagen, dass *Beethoven* nicht dazu kam, seinen Lieblingsgedanken zu verwirklichen, einen *Faust* zu schreiben, eine Aufgabe, von der er selbst hoffte, «endlich zu schreiben, *was ihm und der Kunst das Höchste ist* — Faust». (*Marx*, Beethoven II. 269.) Oder hat er *seinen* «Faust» geschrieben, etwa in der *C-moll-Symphonie*?

Wir wollen sie einmal durchblättern und dabei auch nachträglich auf gewisse feststehende Formumrisse aufmerksam machen, welche die Symphonie mit der Sonate und dem Quartett theilt trotz der Verschiedenheit der Darstellungsmittel und der ungleichen, hier bescheideneren, dort grösseren Aufgabe.

Beethoven sagt selbst von dem ersten Motiv:

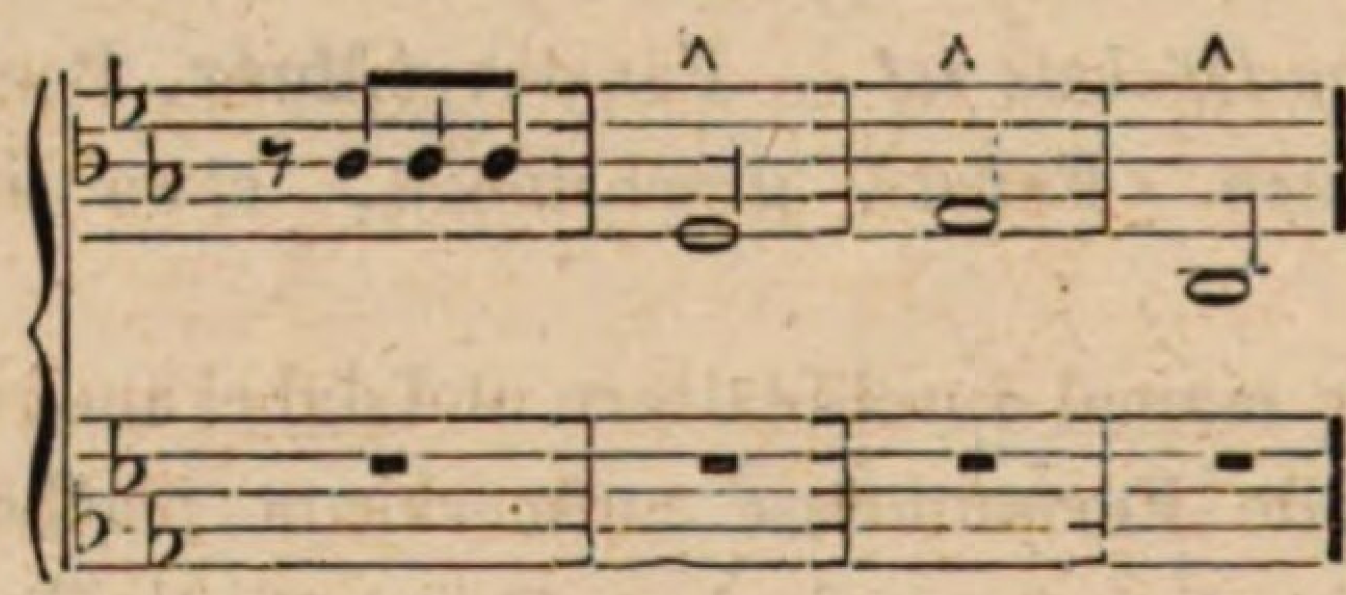


«*So pocht das Schicksal an die Pforte*!»

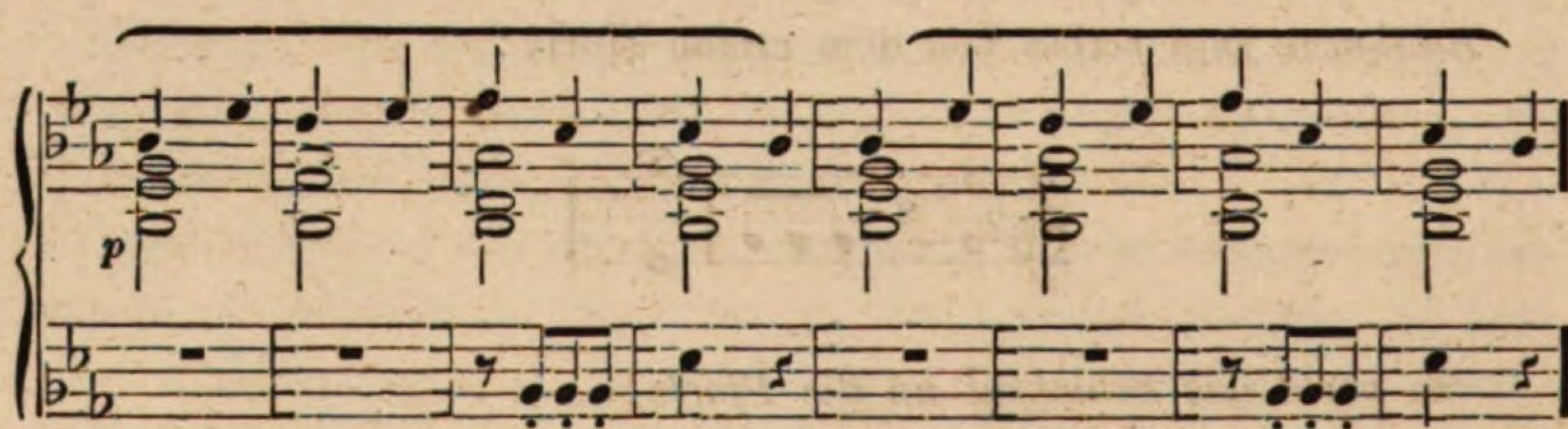
Das Hauptthema gibt uns bereits ein Gemälde des hereinbrechenden Kampfes. Alle Instrumente eilen herbei, das ganze Orchester ist aufgewühlt; der Mensch kennt die Wucht des Schicksals, aber mit fast grimmiger Freude schleudert er ihm, als ob er rufen wollte: «Hier stehe ich, ich kann nicht anders», das Hauptthema mit aller Macht noch einmal entgegen:



Ein sogenannter Uebergang leitet uns zum zweiten Thema, der *Gesangsgruppe*. Die Hörner kündigen sie an:



Der Saitenchor fährt fort:



Ein verzeihliches Verlangen nach Ruhe, vielleicht eine leise Rückerinnerung an den Frieden der Kindheit tritt dazwischen —





aber gerade da, wo diese Weichheit den Kämpfer brechen, wo vielleicht bange Mahnrufe der Liebe ihn von seiner Aufgabe abhalten möchten, rafft er sich auf und schwingt sich zum alten Muthe empor:



Es ist nicht der *Sieg*, aber die *Gewähr* eines solchen. Die gegebenen Themen werden nun in einem *Mittelsatze* und einer *Repetition* verarbeitet.

Im Mittelsatze versinnlichen die Blas- und Saiteninstrumente ein Wogen und Ringen von Massen:



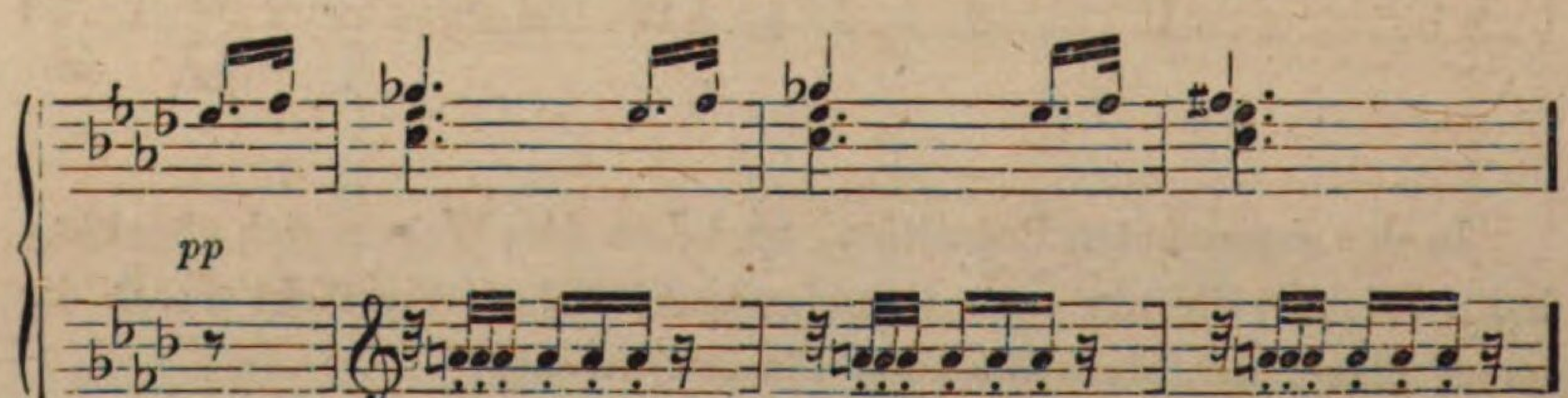
In der sogenannten Repetition, nachdem dies Wogen sich abgeklärt hat, bricht sich der erste Grundgedanke Bahn, verstärkt durch die ganze Masse der hinzutretenden Blasinstrumente:



Da bricht (im zweiten Satze, Andante) Hoffnung (in As-dur), ein gebetartiger Ton, ein Gedanke an die Liebe der Gottheit herein und stimmt uns religiös:



Der Mensch sinkt zusammen und bekennt das Bangen der Seele:



aber von Neuem zum Kampfe gerufen, erhebt er sich und spricht ein stolzes Selbstvertrauen aus. Pauken und Trompeten verkünden es — in C-dur — der Welt.



War dies etwa der Sieg? Noch nicht; es bricht sogar für einen Augenblick das alte Dunkel herein, —



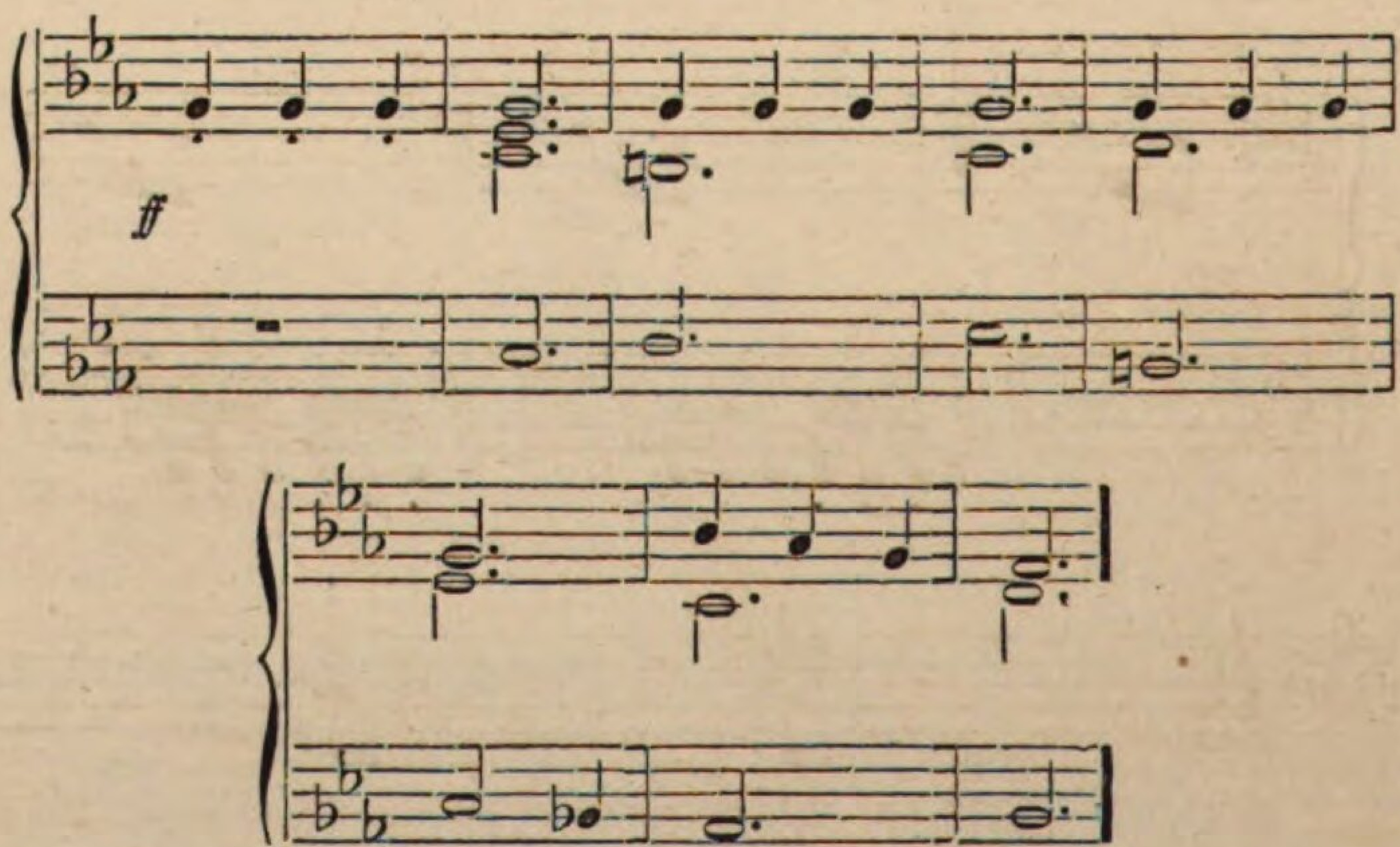
welches nur das variirte Gebetsmotiv verscheucht.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Im *dritten* Satze (Allegro, nicht Scherzo) tönt eine ungewisse, geheimnissvolle Zukunft aus den Bässen herauf:

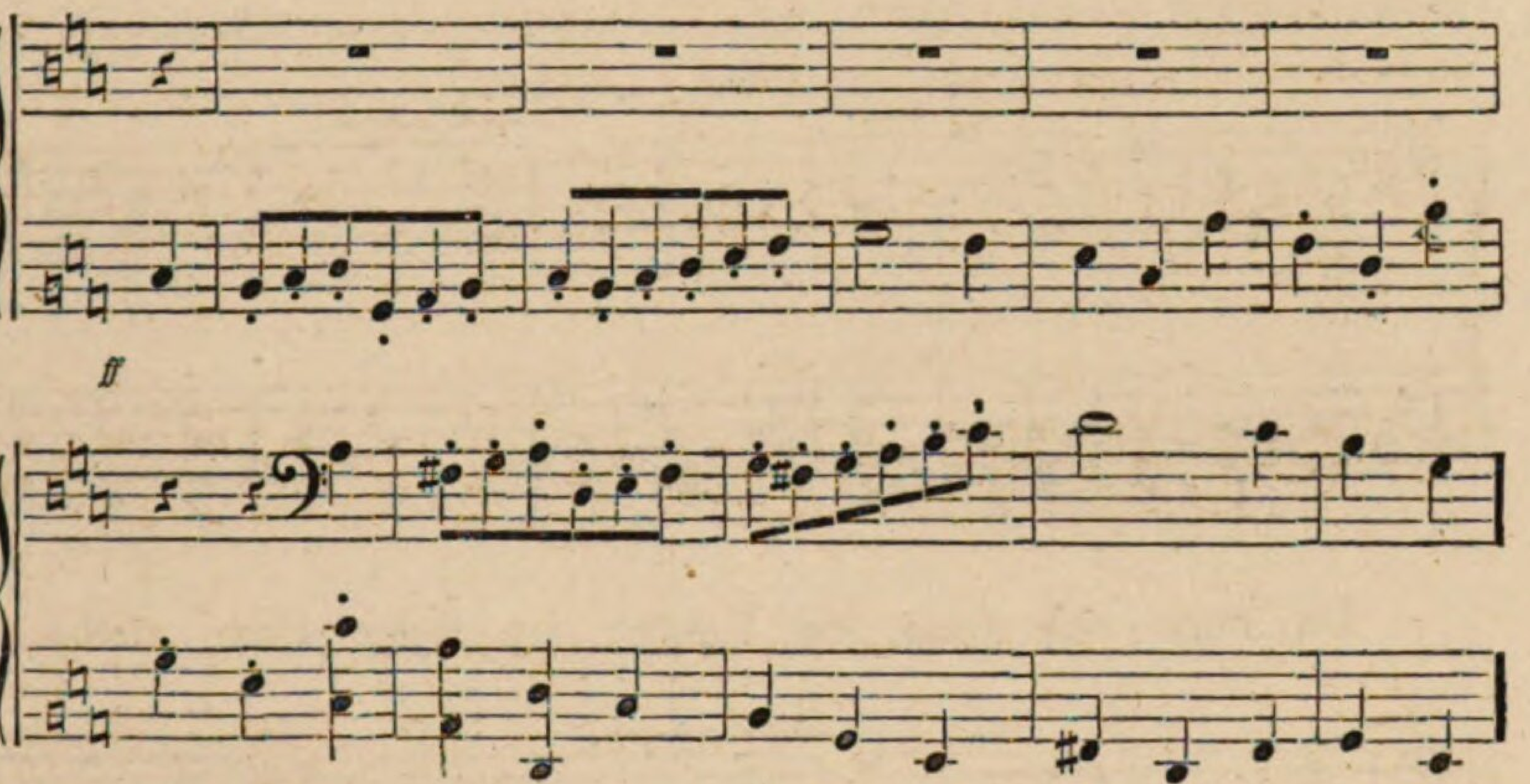


Noch einmal werden wir an das Urthema, das Schicksalspochen erinnert:

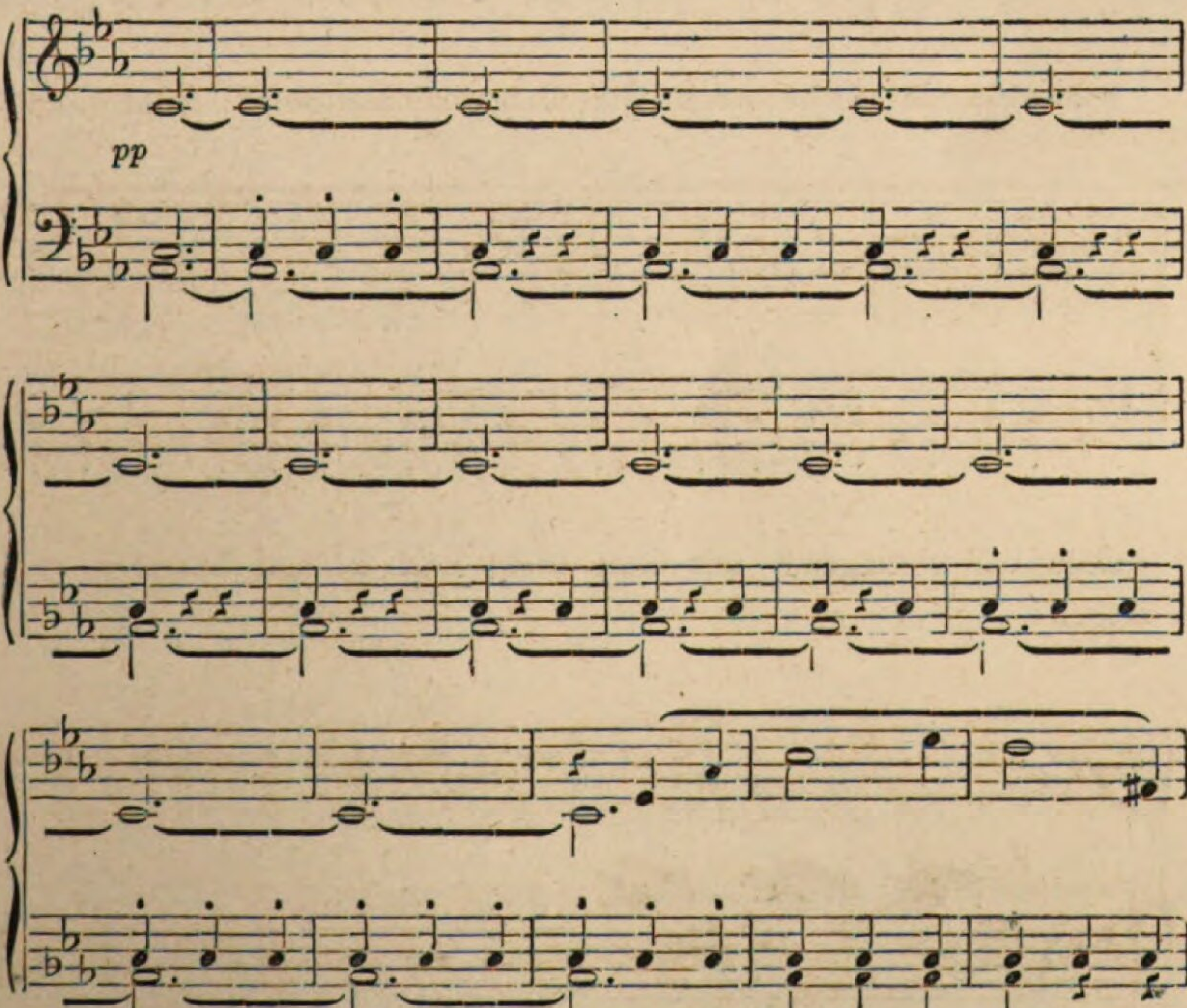


Klage ertönt, sinnend senkt sich das Haupt.

Im Trio rafft sich der Kämpfer auf — *der Mensch ist der Kämpfer*, sagt *Goethe* — die Bässe verkünden geschäftig die neue Thätigkeit:



Aber sie wird gebrochen, die letzte Zuflucht scheint verloren, der letzte Stern erbleicht. Da — am Uebergange vom dritten zum vierten Theile — fliesst ein schmerzlicher Klang durch das ganze Orchester, unheimlich eintönig festgehalten:

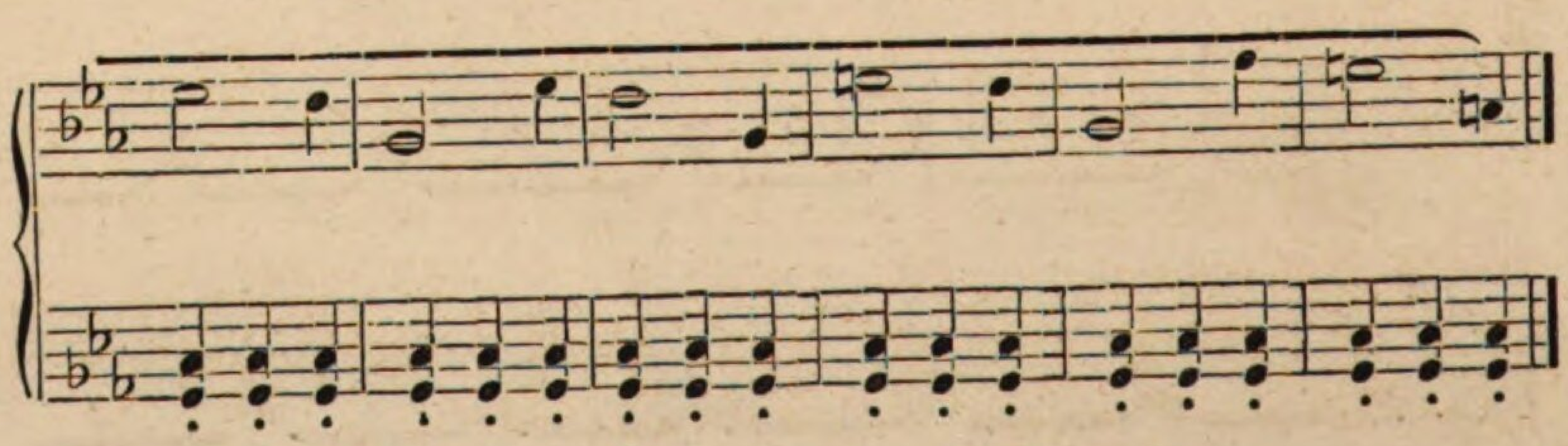




Da regt sich leise die Frage: ist denn diese nieder-



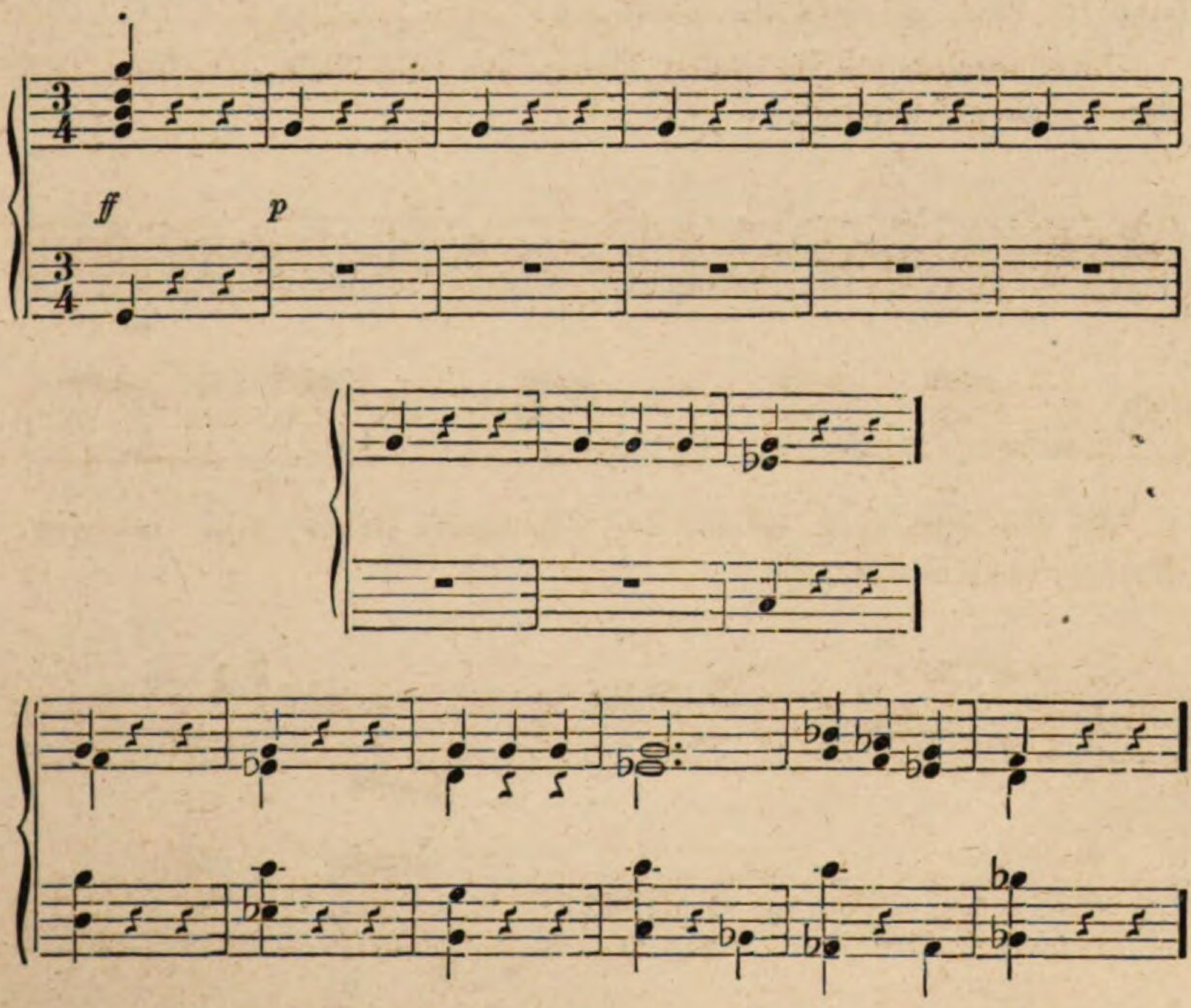
schmetternde nicht auch die liebende Gottheit?. und da



sollten wir verzagen? mit Gott nicht noch einmal kämpfen und siegen:



Nur einmal noch erscheint — sehr bezeichnend — folgende Stelle aus dem vorhergehenden Satze, der letzte Zweifel:



Kämpfer und Schicksal sind versöhnt; die feindlichen Mächte werden niedergeworfen und nun bricht der erhabenste Triumfgesang, den je ein Orchester gesungen, los, — ein Weltchor der Instrumente verkündigt den Jubel der gesammten Menschheit:

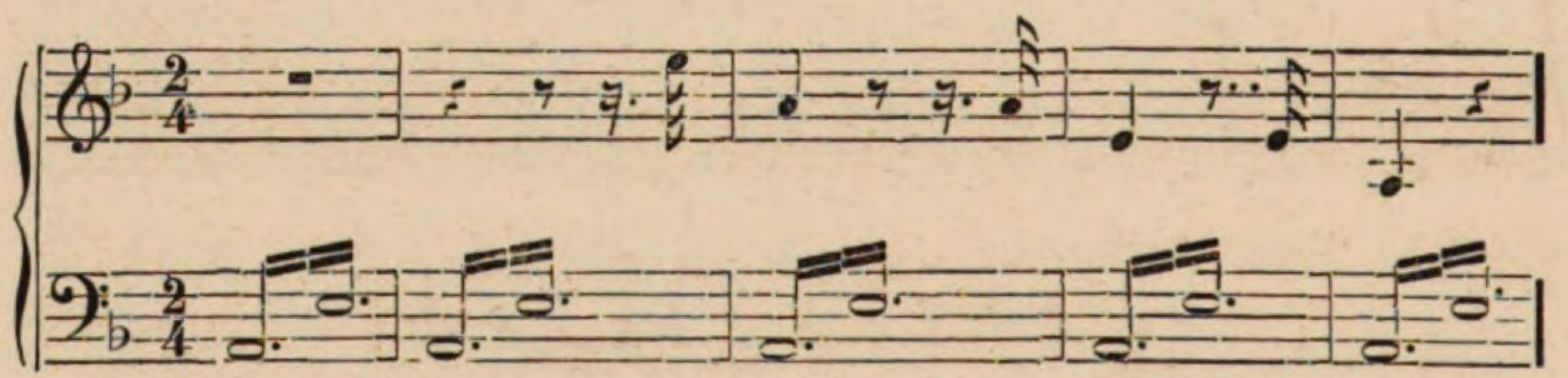


Beethoven hat so das *Grösste* geschaffen, *was die Instrumentalmusik vermag.*

—— • ——

Wenn wir von ihr zu der *Gesangsmusik* hinüberschreiten wollen, so hat uns *derselbe* Meister in seiner «*neunten*» und letzten «*Symphonie*» (eine 10. blieb unvollendet) die Brücke selbst geschlagen.

Nacht breitet sich im ersten Thema aus, die Tiefe der Töne, ein Chaos, das werden soll:



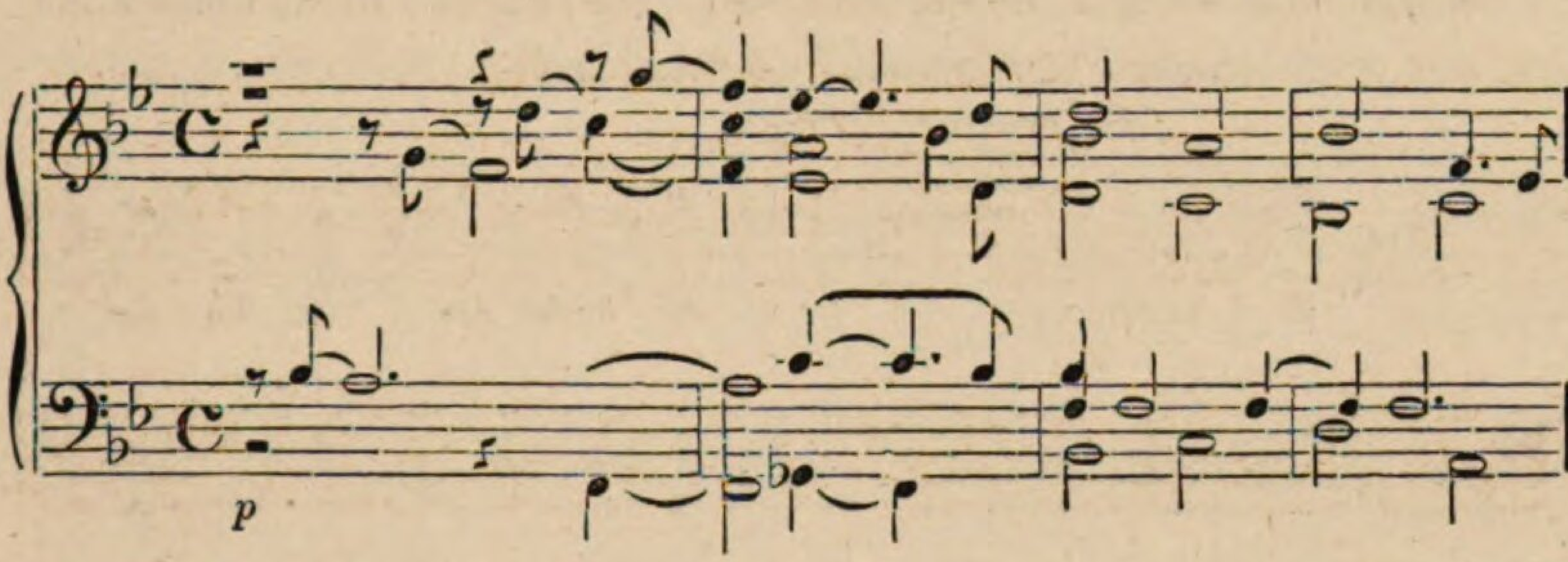
Da erscheint noch einmal der Tonmeister selbst, eine «mächtige düstere Gestalt» (*Marx*):



und fordert sie auf, seinem Willen zu gehorchen. Ein mächtiger geistiger Gehalt soll ausgesprochen werden; das Orchester erfasst ihn in seinem ganzen hohen, aber auch bitteren Ernste:

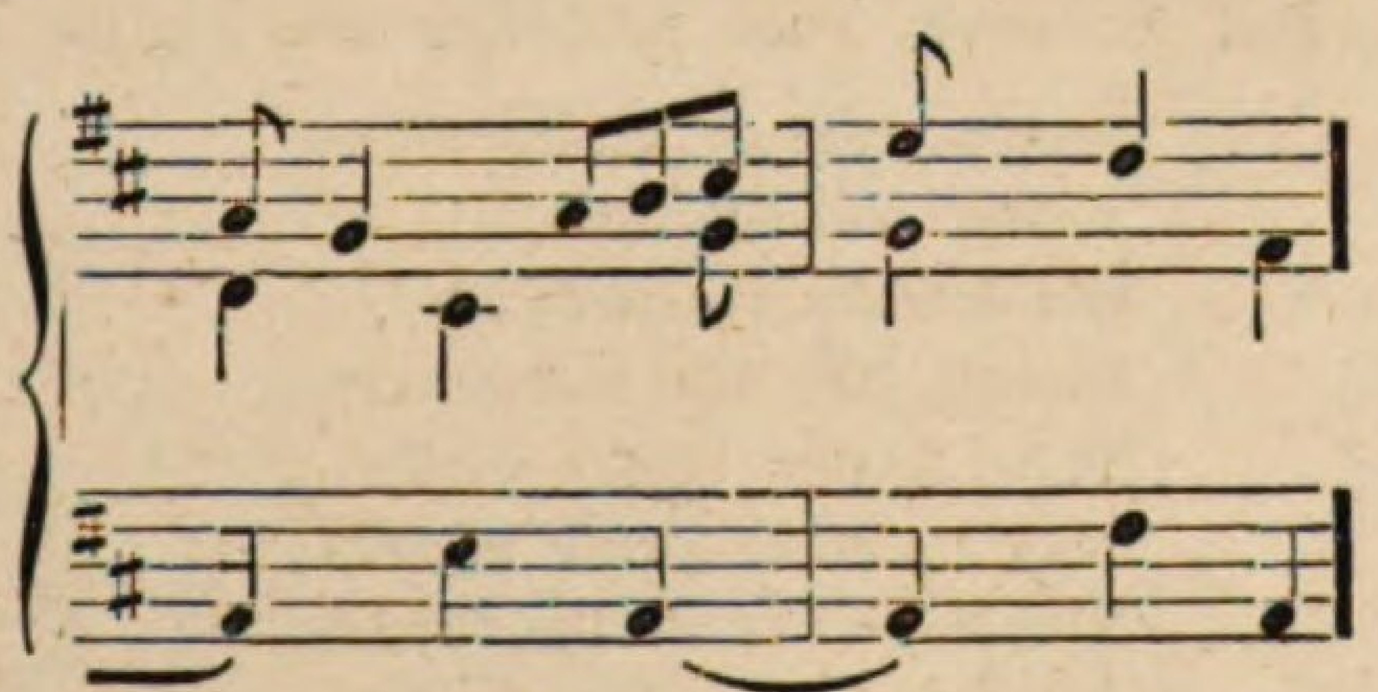


Es ist eine Klage des Vereinsamten, dem die liebliche Menschenstimme schon lange nicht tönte; es ist der Kampf mit dem Hasse, der den Verlassenen gern beschleicht; es ist aber auch die schmerzliche Sehnsucht nach Liebe:



nach der Menschheit:



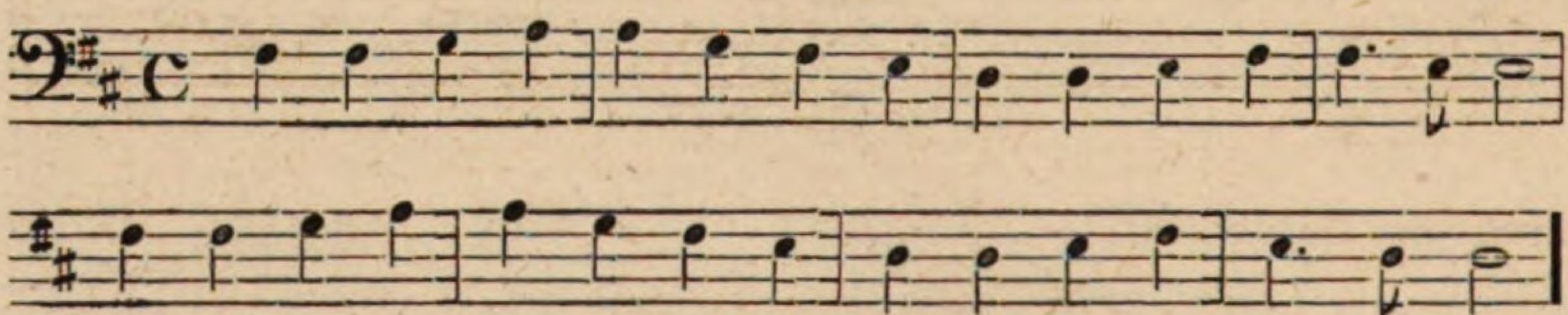


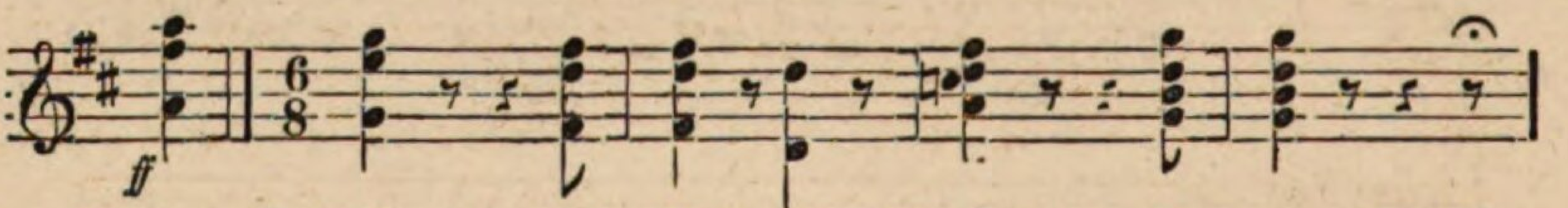
Dieser Gedanke, der uns in *Beethoven's* Testamente erschüttert, sollte auch hier, in diesem musikalischen Testamente ausgesprochen werden. Immer versucht er es von Neuem; aber *nimmer* will ihm der Ton genügen; und da wirft er sein Lieblingsinstrument, das *Orchester von sich*: verzweifelnd empfindet es die Verschmähung des Meisters — es bricht ab mit einem wilden Risse (Presto, $^3/_4$-Takt):



Da tritt eine Stimme herein und ruft: O Freunde, nicht diese Töne, lasst uns angenehmere anstimmen und freudevollere!







Und nun sind wir auf der Höhe des Werkes angelangt . . Der Ton weicht . . gibt seine Alleinherrschaft auf . . *das Wort* . . *das Wort* ist gefunden . . Mit *Schiller* ruft uns der sterbende Meister zu:

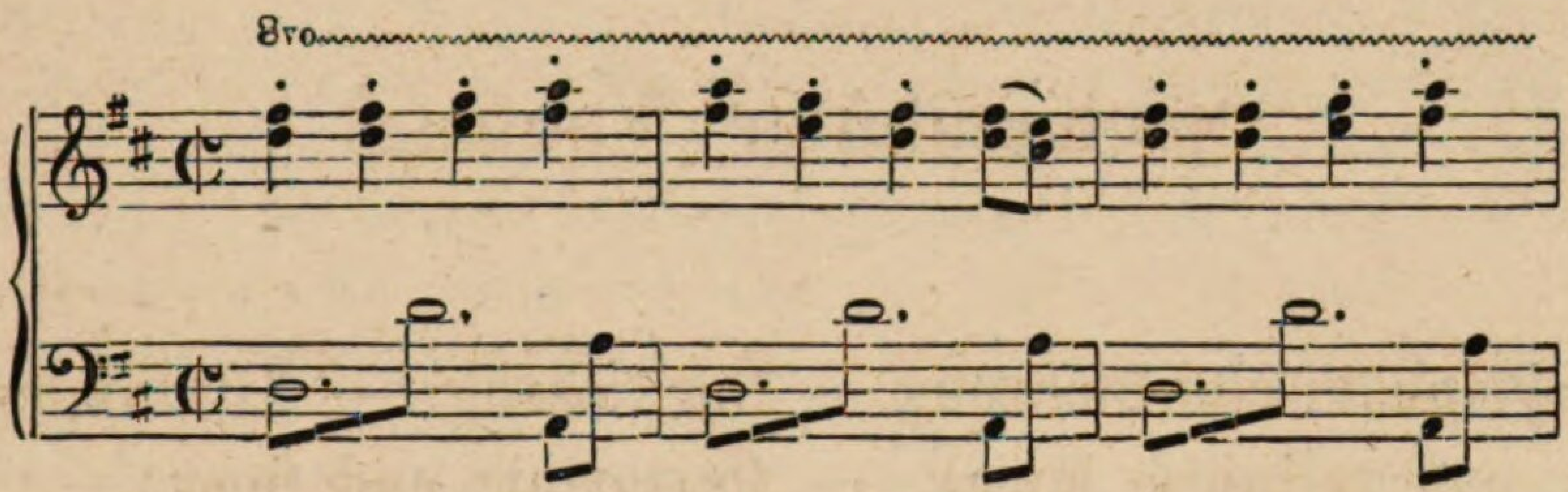
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weht.

Einfach, im Volkstone, an *alle* Menschen wendet sich dies Wort, bis zuletzt, unter dem *Mit*jubel des Orchesters, der Schwanengesang des Meisters eine Religion der Liebe, dieses Höchste und Letzte, verkündet:

Seid umschlungen Millionen,
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.



Ein Echo der Menschheit tönt ihm wie bejahend entgegen und versöhnt, beseligt, triumphirend schliesst der Meister:





Sechszehnter Vortrag.

Symphonische Dichtung. — Der Gesang. — Kirchliche und religiöse Musik. — Oratorium und Oper. — Richard Wagner. — Das Alexanderfest.

Wie lässt *Auerbach* in den «deutschen Abenden» seinen Helden antworten, als Elisabeth die Instrumentalmusik (vgl. oben S. 49) preist — ? —

«Ich verstehe Sie wol, aber diese Instrumentalmusik wird oft und meist zum Masslosen, Verschwimmenden, Zerfahrenen und verliert dadurch allen gesunden Halt und wahren Gehalt; dieses Bettinisiren, wie ich es nennen möchte, ist nicht, wie Sie es bezeichnen, übermenschlich, sondern — wenn man so sagen darf — untermenschlich. Alles, was keinen sicheren, festen Boden mehr hat, sondern eben gerade in's Blaue hinein irrlichtelirt, wird leicht aus Uebersinn zum Unsinn. Wir können und dürfen Alles um uns her blos mit *Gedanken* fassen und handhaben, in Worten gefassten Blumenduft und Sonnenschein kann es für uns nicht geben; wir fassen Alles nur mit unserer menschlichen Natur; das scharfe, bestimmte, feste menschliche Denken und Fühlen ist ebenso gut Natur wie Alles da draussen, nur eine höhere, freiere.»

Wollen wir dieser Anklage der Instrumentalmusik, dass sie — weil wortlos — zu *un*bestimmt sei, ein Paradoxon entgegensetzen, so erinnern wir an folgenden, mit Bezug auf die «Lieder ohne Worte» gethanen Ausspruch von *Mendelssohn-Bartholdy*, einem Briefe «Berlin, 15. Okt. 1842» entlehnt: «Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei vieldeutig, es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem

die Seele erfüllt mit tausend bessern Dingen als Worte. . . Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern *zu bestimmte.*» Deshalb könne er nicht in Worten sagen, was er mit diesem oder jenem Liede gewollt, — «weil dem Einen das Wort nicht heisst, was dem Andern». Das Wort ist «zweideutig». Was *er* sich gedacht habe? «Gerade das Lied, wie es dasteht!»

So viel zum Eingange. —

Auf der Höhe der neunten Symphonie bot uns *Beethoven* das in den Ton versenkte *Wort.* Wir betreten damit ein neues Gebiet, auf welchem die Tonkunst nicht etwa eine höhere, aber eine andere Aufgabe zu erfüllen hat als in der Instrumentalmusik.

Wie letzthin *Vischer* und *Köstlin*, stimmen wir auch *Dommer* nicht bei, wenn er in seinen neuesten, sonst sehr lehrreichen «Elementen der Musik» (S. 208) behauptet, die Instrumentalmusik vermöge erst in ihrer Vermälung mit der Vokalmusik die höchsten Ansprüche an die Tonkunst überhaupt zu erfüllen.

Diese gewinnt mit dem Worte nur grössere Bestimmtheit, sie bezeichnet die Empfindung schärfer, welche sie schildern will. Dies ist aber weniger eine Steigerung des musikalischen Elements — der Ton als solcher leistet in der Symphonie das Höchste — als eine Erweiterung der Grenzen unserer Kunst. Sie ist nun nicht mehr blos lyrischer Natur; sie nimmt auch epischen Stoff in sich auf und macht einen *weiteren* Versuch, ein *Drama* zu schaffen. Der erste geschah im Ballet von Seite der Tanzkunst.

Der Ton ist nicht mehr stumm wie das Bild, aber allerdings noch keine gegliederte Sprache, aber gerade deshalb eine überall verständliche, eine Weltsprache. Wenn sich der Dichter zunächst an sein Volk, wendet sich der Musiker, wenigstens der instrumentale, an die ganze weite Welt.

Vischer sagt von der Tonkunst: «Sie ist die reichste Kunst, sie spricht das Innigste aus, sagt das Unsagbare, und sie ist die ärmste Kunst, sagt nichts.» Soll ich das letzte Wort Ihnen gegenüber noch widerlegen müssen?

Sie sehen auch hier, dass jede Kunst in ihrer Art ein Höchstes leistet. Die Musik kann nicht mit der Bestimmtheit der Poesie reden; aber sie kann dafür gerade das Allgemeine, das Unbestimmte, das

Unendliche, das noch nicht zu der Klarheit des Begriffs emporgestiegene Tiefe, das *Un*sprechbare sprechen.

In *Goethe's* «Erwin und Elmire» findet sich eine Stelle, in der Erwin «Ich bin's», Elmire (an seinem Halse) «Du bist's» ausruft. *Goethe* schrieb dazu: «Die Musik wage es, die Gefühle dieser Pausen auszudrücken.» *Ambros* erinnert glücklich daran, dass *Beethoven* im «Fidelio» die Aufgabe gelöst habe. Wiedervereinigt, rufen die Gatten: «Ich bin's — Du bist's — Eleonore — Florestan» und müssen es dem Orchester überlassen, die Unendlichkeit des Gefühls auszusprechen:





Wer denkt nicht an *Tieck*'s Verse:

> Süsse Liebe denkt in Tönen
> Denn Gedanken steh'n zu fern —! —

Das Verlangen, die Bestimmtheit des Wortes zu gewinnen, ohne den unendlichen, allgemeinen Charakter der Instrumentalmusik aufzugeben, hat eine Erscheinung hervorgerufen, die auch hierher, zum Uebergange aus dem reinen Tone zum Wort, gehört, eine vielfach angefochtene: die ***Programmmusik.***

Angekündigt (im Kleinen zwar, aber im Prinzipe) war sie in *Mendelssohn's* Liedern ohne Worte und *Schumann's* verwandten, mit Ueberschriften versehenen Klavierkompositionen.

Ein Beispiel sei das Programm, das Joachim *Raff* jüngst (1863) einer in Wien aufgeführten Preissymphonie voraussandte:

«Erster Satz: D-dur Allegro. Bild des deutschen Charakters, Aufschwungsfähigkeit, Hang zur Reflexion, Milde und Tapferkeit als Kontraste, die sich mannigfach berühren, durchdringen, überwiegender Hang zum Gedankenhaften.

Zweiter Satz: D-moll. Allegro molto vivace. Im Freien, zum deutschen Wald mit Hörnerschall, zur Flur mit den Klängen des Volksliedes.

Dritter Satz: D-dur. Larghetto. Einkehr zu dem durch die Musen und die Liebe verklärten häuslichen Herd.

Vierter Satz: G-moll. Allegro dramatico. Vereiteltes Streben, die Einigkeit des Vaterlandes zu begründen.

Fünfter Satz: D-moll. Larghetto. Klage. D-dur. Allegro trionfale. Neuer Aufschwung?

Wir müssen abwarten, wie weit es *Raff* gelang, dies Alles zu malen. Dass Vieles davon musikalisch ausdrückbar ist, kann nicht bestritten, wol aber die Frage aufgeworfen werden, ob der Tondichter gut thut, so bis in das Einzelne seine Absicht in Worten auszusprechen, ob er nicht mit einer Titelüberschrift, wie *Beethoven* sie anwandte, und jeder Nachfolger anzuwenden das Recht hat, besser führe z. B. «deutsche Symphonie». Wir würden uns in seinen schwermüthigen, an Wald und Volkslied mahnenden, die deutsche Liebe schildernden, in seinen klagenden und neu sich aufschwingenden Tönen schon selbst erkannt haben.

Dass die Komik hier nahe liegt, und *Benedix* in seinem Lustspiele: «Das Lügen» einen Zukunftsmusiker auftreten lassen kann, der den Wallfischfang und selbst das Ausscheiden des Thranes programmgemäss in Tönen wiedergeben will, ist leicht zu begreifen; nur darf uns dies nicht hinreissen, eine ganze Erscheinung sofort zu verwerfen, ehe wir geprüft haben, ob nicht Etwas in ihr liege, das ihr Auftreten berechtige.

Wer nur auf Zeugnisse der sogenannten alten Meister schwört und mithin auch auf *Beethoven*, den die Orthodoxen der alten Schule unbedenklich zu den Ihren zählen, obwol er gerade wie *Schiller* am Eingange einer neuen Zeit steht, nachdem die vorhergehende mit *Goethe* und *Mozart* glänzend abschloss, — der mag zu seinem Schrecken bei *Beethoven* und zwar zum Eingange der Pastoralsymphonie (*Marx*, II. 86) auch ein solches verpöntes «Programm» erblicken.

Beethoven — nicht etwa *Liszt* — nein, *Beethoven* schrieb folgendes:

„Programm

des Konzerts vom 22. Dez. 1808.

1. Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.
2. Scene am Bach.
3. Lustiges Beisammensein der Landleute.
4. Donner und Sturm.
5. Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.»

Doch hat *Beethoven* unter die Ueberschrift vorsichtig und mit Recht gesetzt:

«Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.»

Wer ferner etwa glaubt, die Opposition gegen unsere neueren Musiker habe nicht immer in ähnlicher Weise — von *Monteverde*, der sich selbst den Erfinder des leidenschaftsvollen Styls im musikalischen Drama nennen durfte, bis heute bestanden, wer etwa nicht weiss, dass seine alten Meister ganz ähnlich und zwar von den *Musikern vom Fache*, die wie die Maler vom Fache bei Beurtheilung eines Bildes — zu ausschliesslich auf die *Form* und zwar die schulmässig gebotene sehen, bekämpft worden seien, höre einmal, wie z. B. *Beethoven*'s Leonorenouverture (*Marx*, Beethoven, I., 307) von der hochweisen Kritik (Der Freimüthige, 1806) aufgenommen wurde: «Vor Kurzem wurde die (2.) Ouverture zu Fidelio im Augarten (Wien) gegeben, und *alle parteilosen Musikkenner* und Freunde waren einig, dass so etwas *Unzusammenhängendes, Grelles*, *Verworrenes*, das *Ohr Empörendes* (!!) schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich grässlicher Harmonie und einige kleinliche Motive, worunter z. B. ein Posthornsolo gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehmen betäubenden Eindruck.» *Cherubini* erklärte — echt kollegialisch! — er wisse nicht, *aus welchem Tone die Ouverture gehe*! —

Zunächst mögen zwei Ursachen die Programmmusik hervorgerufen haben.

Dass die strenge Schulform der Symphonie etwas Steifes, Willkürliches, Schablonenmässiges hat, kann man nicht leugnen. Sehe

man nur z. B., wie uns der erste Theil einer Symphonie (von *Dommer* S. 288) geschildert wird:

«*Hauptthemagruppe.*

Hauptgedanke des ganzen Tonsatzes. Kurzes Zwischenspiel. Wiederholung des Hauptthema.

Herrschaft der Tonica. (Durchaus leitereigene, kurz durchgehende Modulation.)

Uebergang.

Ueberleitung zum zweiten Thema. Aus kürzeren Sätzen entwickelt. Neue oder dem Hauptthema entlehnte Motive.

Unmittelbare oder durchgehende Modulation von der Tonart des 1. zu der des 2. Thema.

Zweites Thema.

Kürzerer, dem Inhalt und der Form nach dem Hauptthema untergeordneter Nebengedanke. Einheitlicher Kontrast. Einfache Periodenbildung.

In Dur: Dominant-, in Moll: Paralleldurtonart.

Schlussgruppe.

Mannigfach gebildete Perioden und Sätze. Ganz oder theilweise neue Motive. (Verengerte Periodenbildung nach dem Schlusse hin.)

Periodencadenzen und Theilschluss auf der Tonart des zweiten Thema.»

Es erinnert uns ein solches Schema an die Einheiten der Idee, der Zeit und des Ortes, mit dem man früher die Dramatiker binden wollte. Wenn die neueren Tondichter, statt ein Thema *pedantisch* ängstlich durchzuführen, mit ihren Tonbildern sprung- und stossweise umgehen, sie ohne Vorbereitung einführen, ohne Ausgestaltung abreissen, so gerathen sie eben *wieder* in ein Extrem und sie haben nur das negative Verdienst, alte Formeln zu sprengen. Auf dem Wege *Beethoven's*

Sollte sich aber die Möglichkeit finden lassen, eine grössere Freiheit des Künstlergeistes mit der, unserer Kunst eigenthümlichen thematischen Durchführung zu versöhnen.

Auf der andern Seite schienen unsere grossen Meister, namentlich *Mozart* und *Beethoven*, die *allgemeinen* Gefühle, die Innenwelt, so erschöpfend ausgesprochen zu haben, dass der Versuch nahe lag, individuellere Gefühle vorzuführen, auch die Musik mit objektivem Gehalte zu erfüllen. Man griff nach Gestalten der *Geschichte*, namentlich solchen, welche die *Poesie* bereits behandelt hat, und suchte nun das Seelenleben dieser musikalisch wiederzugeben.

Diese Richtung schuf namentlich Heinrich *Berlioz* — ich erinnere an seine Vokal- und Instrumentalsymphonie «Romeo und Julie» und die «Faustlegende» — und Franz *Liszt* mit seinem «Tasso», «Orpheus», «Prometheus», «Mazeppa», «Hamlet», «Dante», mit seiner «Hunnenschlacht».

Brendel (Geschichte der Musik, S. 604), der beredte Vertheidiger dieser Richtung, sagt von *Liszt*'s «symphonischen Dichtungen»: «Was den Namen betrifft, so scheint dieser ausserordentlich treffend gewählt. Ein solcher Name ist das Ei des Kolumbus, und es ist damit sofort das ganze bestimmte Bewusstsein des Autors ausgesprochen. Nur der Weg nach der poetischen Seite hin war (er meint, nach *Beethoven*) übrig geblieben als der einzige für den Fortschritt, die Verbindung des Instrumentalwerkes mit einem darüber schwebenden allgemeinen poetischen Gedanken, und dieses bestimmte Ergreifen des Programms ist darum entscheidend.» Sie bemerken, dass *Liszt* und *Berlioz* hier einer Neigung nachgeben, die in der Luft zu liegen schien; denn gerade wie sie wendete sich auch die Düsseldorfer Malerschule den Dichtern zu und holte sich aus ihnen ihre Stoffe.

Ohne in der «symphonischen Dichtung» etwas Höheres als in der Symphonie zu erblicken, glaube ich doch auch sie als berechtigt anerkennen zu dürfen. Warum sollte der Tonkünstler nicht — statt *seiner* Seele — die Seele einer *geschichtlichen* Gestalt, die Stimmungen und Lebenskämpfe dieser vorführen dürfen, vorausgesetzt, dass er sich mit einer Ueberschrift, höchstens mit einem poetischen Motto, einigen einleitenden Worten begnügt und nicht uns sich Takt für Takt als eigener Kommentator aufdrängen will? Sonst schreibe er lieber ein Melodram, begleite ein Gedicht mit orchestralen Tongemälden.

Man hat *Liszt's* Tasso eine Uebersetzung — aus einer Kunst in die andere — genannt und im Gegensatze dazu bemerkt, dass die Symphonien unserer grossen Meister Originalwerke seien. Man ging hierin zu weit.

Wenn wir ein dichterisches Werk in uns aufgenommen, so fühlen wir uns — meist in unsagbarer Weise — gestimmt. Warum sollte nun ein Tondichter diese Empfindung, die wir z. B. bei *Goethe's* Faust in uns erregt fühlen, nicht auch mit den Mitteln seiner Kunst darstellen dürfen? Man kann sagen, dass der letzte Eindruck aller Kunst musikalischer Natur ist, und *Liszt* wäre nur konsequent, wenn er einmal eine seiner symphonischen Dichtungen statt an eine Poesie, an ein Gemälde, an eine Bildsäule, an die sixtinische Madonna, an den Zeus von *Phidias* anknüpfen und dem unaussprechlichen Zustande unserer Seele vor solchen Meisterwerken — wenn auch nicht Worte, doch Töne leihen würde.

Entgegengesetzt und doch in der Richtung, die Schönheiten der einen Kunst in die andere hinüberzutragen, verwandt ist der wiederholt gewagte Versuch, Symphonien umzudichten, mit Worten zu begleiten.

Hier *folgt* die Poesie. Bei *Spohr's* «Weihe der Töne» *zog* sie dagegen anregend *voraus*.

Aehnlich angeregt hat *Liszt* den erwähnten «Tasso» (Lamento e Trionfo) zu *Goethe's* Jahrhundertfeier (28. August 1849) geschrieben. Wie er selbst sagt, will er uns erzählen, in Tönen, «wie Tasso in Ferrara liebte und litt — in Rom gerächt, nämlich zum Dichter gekrönt wurde — und noch heute in den Volksgesängen Venedigs fortlebt». Den letzten Gedanken spiegelt er in einem italienischen Volksliede zu den Anfangsstrophen des befreiten Jerusalem's ab. Das Werk bildet, im Gegensatze zu der Symphonie nur Einen Satz. Ein Hauptthema kehrt dreimal in rhythmisch veränderter Gestalt wieder. Mit demselben werden uns die heitern Feste zu Ferrara geschildert, in einem graziösen Alegretto, mit demselben in wilder Steigerung der über den Dichter hereinbrechende Wahnsinn, mit demselben in immer anwachsenden Orchestermassen der Triumf, der die Unsterblichkeit verbürgende Lorbeer, der für die Ewigkeit errungene, das Leid verklärende Sieg des Dichters.

Ein anderes Tonwerk *Liszt's* führt die Ueberschrift: «Les préludes». Es ist von der gleichnamigen Dichtung *Lamartine's* hervorgerufen worden.

Das Hauptmotiv der belebten und farbenprächtigen Dichtung lautet:

Andante.



Das Streichquartett spricht es mit der ihm eigenen Klarheit aus und übergibt es dem Ausbaue des ganzen Orchesters.

Ein melodisches Motiv tritt hinzu:

Viole con sordini e corni.



etc.

Wir stimmen Jenen bei, die in dem dramatischen Wettkampfe der Melodien und Harmonien ein *Bild der Liebe*, ihrer *Lust* und ihres *Leides*, ihres *Kampfes* gelesen haben.

Mitten durch den Sturm schwebt das Hauptmotiv als Friedenstaube. Ein Allegretto pastorale will uns Hoffnung zuflüstern:

Clarinetto.



etc.

Zweifelnd geben wir uns ihr hin:

Violini.



Nun tritt jedes Gesangsmotiv mit aller ergreifenden Gewalt heran; an ihm halten wir mit göttlichem Vertrauen fest durch alle die neuen Kämpfe, die Versuche, die Liebe von aussen und durch sich selbst zu

lösen, durch Zweifel (B-dur) hindurch, bis sich der volle Sieg, der glänzendste Triumf in jubelnden Tönen aufschwingt.



So viel über die symphonische Dichtung.

Wir geben *Brendel* zu (S. 599), dass «jede Form gerechtfertigt sei, in der ein Werk einen reinen Kunsteindruck hervorbringen könne», wiederholen aber diese Bedingung: *Bringt ihn hervor, und wir werden die Form annehmen*!

Was die symphonische Dichtung versucht — objektive Zustände zu schildern — wird der Musik möglich, indem sie sich mit dem *Worte* verbindet. Es tritt auch ein neues, das seelenvollste Tonwerkzeug hinzu, die menschliche Stimme. Je näher die Instrumente an die Sangesgabe heranreichten, um so mächtiger ergriffen sie uns. Nun tritt er selbst auf, der herzgewinnende, alle Instrumente an Ausdruck und Reichthum der Empfindung übertreffende *menschliche Ton*.

Wir bezeichneten schon die weichsten süssesten Stellen der Instrumentalmusik als *Gesang* und sprachen damit aus, dass der Schwerpunkt des Gesanges, wenn er auch der Harmonie nicht entbehrt, in die Melodie falle.

Der Fortschritt, den wir mit der menschlichen Stimme den Instrumenten gegenüber gewinnen, ist aber auch wieder mit Verlust verbunden. Die Stimme umfasst nur eine bestimmte Reihe von Tönen, und auch diese müssen in eigenthümlicher weiser Art verwendet werden. Sie verträgt es nicht, von neueren Meistern, von *Wagner* und schon von *Beethoven* wie ein Instrument verwendet zu werden.

Letzterer lässt z. B. zuweilen zu hoch sprechen; so muthet er in der D-dur-Messe den Sängern zu, Stellen wie: «Et vitam venturi saeculi — qui sedes ad dexteram patris — patrem omnipotentem factorem coeli» in dieser Tonhöhe zu singen:



Auch die Ton*schritte* der Melodie müssen leicht sangbar sein; der Tondichter kann dies berücksichtigen, ohne in seiner Freiheit zu leiden. —

Dommer bemerkt: «Ein Gesang der menschlichen Stimme ohne Worte erscheint wenigstens *künstlerisch* als Unding, es kann der Natur des Menschen als der eines selbstbewussten Wesens nicht entsprechen, mittelst des edelsten, zum Gedankenausdruck ihm verliehenen Organes nur Töne singend vorzutragen, ohne einen Sinn daran zu knüpfen, also zum Instrument sich herabzusetzen.»

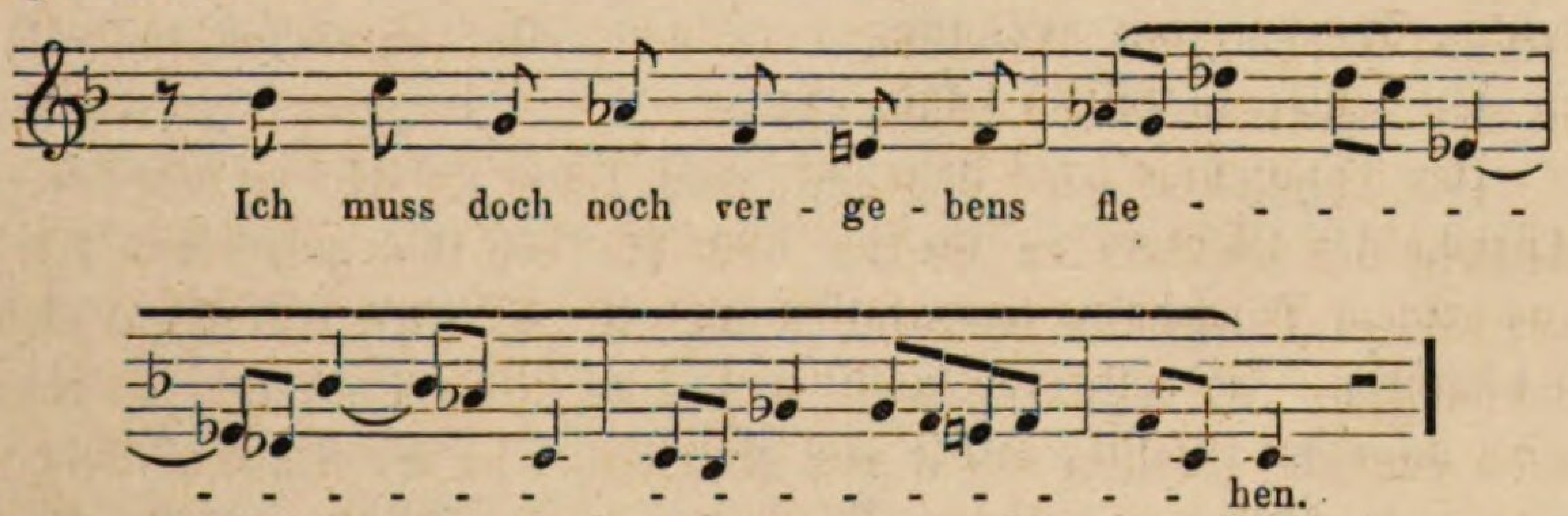
Ob dies nicht zu schroff gesprochen, ob der Versuch, ohne Wort zu singen, so schnell abzulehnen ist? Im Volke lebt ein Gesang ohne Worte, namentlich bei den Gebirgsvölkern, welche das Echo wachjodeln. Und in der Kunst, was ist die sogenannte Koloratur, wenn sie am *rechten* Orte erscheint, als ein Hereinbrechen der instrumentalen, der *wortlosen* Musik in die Wortmusik?

Während eine müssige Verzierung, eine blosse Koketterie mit Virtuosenkunststückchen der Stimme uns verletzt, kann eine das Wort von sich werfende, mächtig hereinbrechende Koloratur gerade als Ausdruck überschwenglicher, über die Grenzen des Wortes in das Unendliche hinüberflutender Empfindung uns entzücken und ergreifen.

Während die ältere griechische Musik Silbe und Ton einander gegenüberstellte, verspottete schon *Aristophanes* die einbrechende Neigung, mehrere Töne auf Eine Silbe zu nehmen. So in den «Fröschen»:

«Spinnen unter dem Dach im Winkelnest, die ihr we-we-we-we-webet mit langen Fingern drehend!»

Hieher gehören auch die freilich nicht immer glücklichen Versuche der Tonmalerei mit der menschlichen Stimme. *Dommer* führt aus *Bach* folgendes nicht misslungene Beispiel an: «Ich muss doch noch vergebens *flehen*» —



und eine selbst einen äusserlichen Vorgang nachahmende Stelle aus der «Auferstehung» von *Schütz*: «Denn der Engel des Herrn stieg vom Himmel herab, trat hinzu und *wälzet* den Stein von des Grabes Thür.»



Zum ersten Male tritt eine *neue* Kunst in der ihr vorangehenden so bestimmt auf, wie hier innerhalb der Musik die *Poesie*. Streng genommen müssten wir hier unsere Darstellung unterbrechen und das Wesen der Poesie, vor Allem der lyrischen, ihr Darstellungsmittel: die Sprache, ja die Lehre des Versbaues schon hier behandeln.

Die Poesie gibt im Texte den Kern, den die Musik zu Blume und Baum entfaltet. Die Musik erweitert gleichsam die Perspektive des Wortes und gibt diesem für die empfangene grössere Deutlichkeit, schärfere Bezeichnung der Empfindung — tieferes Leben als Gegengeschenk zurück, eine gewisse Allgemeinheit. Das Wort, das einem *fremden* Ohre unverständich ist, wird, in dem Tone aufgenommen, auch ein Stück *Welt*sprache. Die italienische Oper zieht mit dieser Weltsprache über die ganze Erde.

Ein guter musikalischer Text muss bereits musikalisch empfunden sein, viel andeuten und doch nicht erschöpfend aussprechen — sonst wäre der Hinzutritt des Tones überflüssig — einer leichten Bleistiftsskizze gleichen, noch nicht selbst malen wollen, Gefühle in reicher wechselnder Weise vorführen, nicht schildern, nicht reflektiren, in stylistischer Beziehung in sangbaren Rhythmus gekleidet sein, schwerfällige Wörter und Wendungen meiden, die tonreichen Selbstlaute in den schweren Silben begünstigen.

Der Tondichter wird dagegen, dem Texte gerecht zu werden, die Absicht des Dichters zu decken und die von ihm gelassenen Lücken aus seinem Tonschatze auszufüllen suchen. Er wird vor Allem richtig deklamiren. So selbstverständlich dies zu klingen scheint, so schwer wird dagegen gefehlt, selbst von Meistern. In der Stelle: «Seid *umschlungen* Millionen, diesen Kuss der *ganzen* Welt», sind offenbar «umschlungen» und «ganz» zu betonen. *Beethoven* hat aber, wahrlich nicht aus Unkenntniss, sondern um seine Gedanken in der *ihm* eigenen Unermesslichkeit auszudrücken, den Nachdruck auf «Millionen» und «der» gelegt:



Von unseren beiden grossen Dichtern war *Goethe* gut komponirbar, weil ein echter Lyriker; *Schiller* ist für die Musik zu schwer. Philosophie komponiren heisst: Zentnergewichte auf einem Präsentirteller anbieten. Daher kommt es, dass Tondichter oft so unbedeutende Texte wählen, weil sie eben nur einen Ausgangspunkt begehren und am liebsten einen, der anspruchslos ist und nicht etwa selbst schon von einer Bedeutung, neben der die Musik kaum aufkommt.

Wie der echt lyrische *Dichter* gerade *so* des Musikers begehren kann (wie dieser des Wortes bedarf), beweist *Goethe's* Aufforderung:

Nur nicht lesen, immer singen,
Und ein jedes Blatt ist dein.

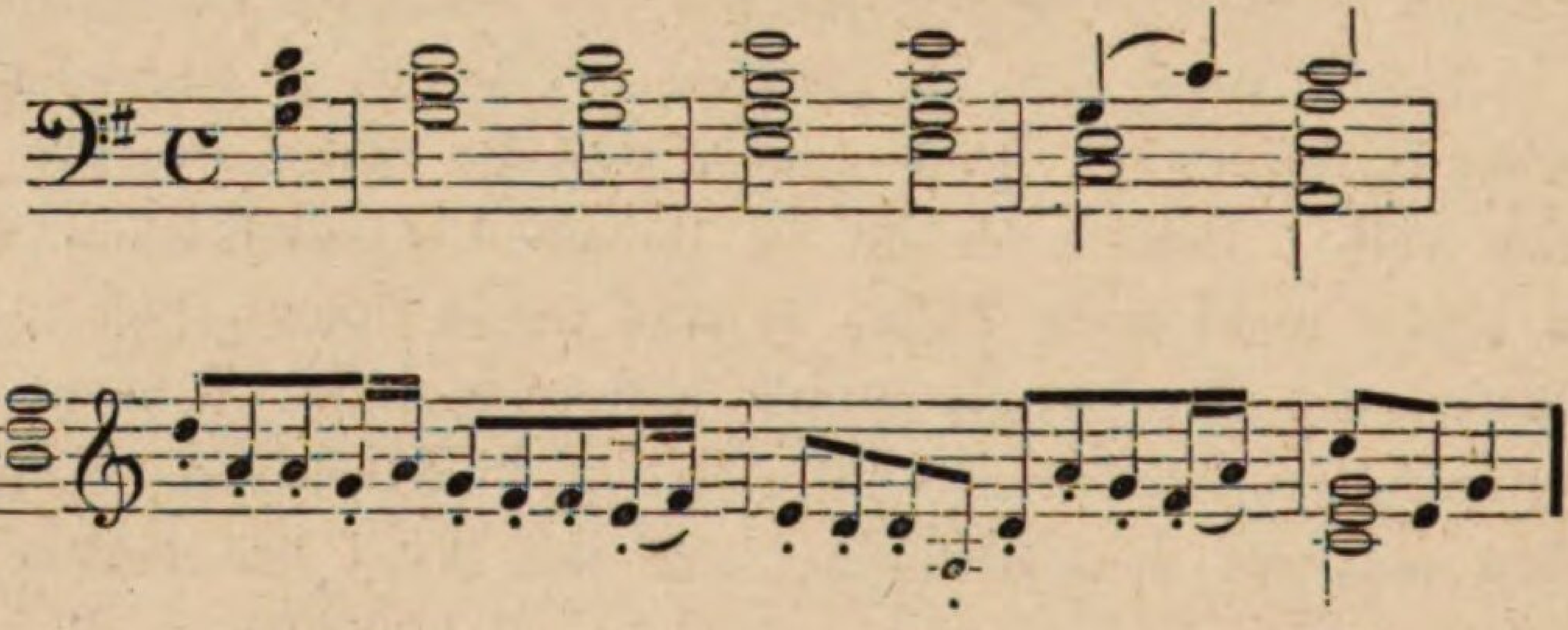
Bettina bestätigt dagegen das von uns erwähnte musikalische Element in *Goethe* (nach ihm am meisten in *Uhland*) in folgendem phantastischen Hymnus: «Ja, Deine Lieder sind die süssen Früchte, innern Balsams voll. Balsam strömt in Deiner dithyrambischen Wollust. Schon sind's nicht mehr Töne, es sind ganze Geschlechter in Deinen Gedichten, die ihre Gewalt tragen und verbreiten. O Deine Lieder, die durch's Herz brechen mit ihrer Melodie! Wie ich vor zehn Tagen da oben sass auf dem Rheinfels, und der Wind die starken Eichen bog, dass sie krachten, und sie sausten und brausten im Sturm, und ihr Laub, getragen vom Wind, tanzte über den Wellen; da habe ich's gewagt zu singen; da war's keine Tonart, — da war's kein Uebergang, — da war's kein Malen der Gefühle und Gedanken, was so gewaltig mit in die Natur übereinstimmte; es war der Drang, Eins mit ihr zu sein. Da habe ich's wol empfunden, wie Musik Deinem Genius einwohnt.»

Sie sehen es diesen stammelnden, nach Ausdruck des Gedankens ringenden Worten an, dass *Bettina* selbst in jene musikalische Stimmung versetzt worden war, aus der das Wortgedicht zum Tongedicht emporsteigen kann.

Durch die Aufnahme des Worts wird die Musik des *Komischen* bereits im hohen Masse fähig, kann parodiren und travestiren. * — Ich erinnere Sie an die plumpe Liebesarie des ungeschlachten Riesen Polyphem in «Acis und Galatea» von *Händel* — und erhebt sich, Ernst und Scherz, Trauer und harmlose Freude in wirksamen Kontrast setzend, sogar zu der Höhe des Humors.

* Sie kann auch, wie ein Holzschnitt, durch die *Ueberschrift* komisch wirken z. B. durch den Widerspruch zwischen Text und Musik oder durch eine wunderliche Verwandtschaft. Wer lächelt nicht bei folgendem Quodlibet: „*Ein Messsonntag in Karlsruhe.* Anbruch des Tages, es schlägt vier Uhr. Sonnenaufgang aus der „Wüste", von *F. David.* — Morgenspaziergang nach dem Beiertheimer Wäldchen, Waldvögelgesang, Abgang der Dampfwagen. — Früh-Konzert im Schlossgarten: Krönungsmarsch von *Meyerbeer* und aus *Rossini's* Stabat mater. – Ruf zur Kirche. Kirchenmusik. — Besuch der Bildergallerie. Arie: Dies Bildniss ist bezaubernd schön, aus der Zauberflöte von *Mozart.* Militärsignale. — Wachparade am Schloss, Marsch. — Geschäftstreiben in den Strassen und Messplatz. Markt-Chor aus Martha von *Flotow.* — Die Glocken läuten in den Hotels zum Diner. — Tafelmusik. Arie: Ihr Koch sucht seines Gleichen, von *Mozart.* — Mittagsschläfchen. Wünsche Ihnen wohl zu ruhen,

Eine der herrlichsten Stellen dieser Art ist der Moment in Richard *Wagner's* «Tannhäuser», in welchem dieser aus dem Venusberg tritt. Der Maimorgen umgibt ihn. Ein Hirte bläst die Schalmei und — Pilger ziehen nach Rom:



Dort das schuldlose Kind der Natur, ihrer freudig geniessend, hier der schmerzlich bewegte, nach Busse verlangende Pilger! Welch ein Kontrast! Zugleich ein Bild von Tannhäuser's Vergangenheit und Zukunft!

——— • ———

Der Gesang ist die Quelle und Schule aller Musik. Wenn sie zu sehr von der Musik abirren, in Künsteleien ausarten sollte, die einfache Gesangsweise führt sie wieder zum Urborne, zu dem Gefühle, zurück. Der Gesang ist vorzugsweise *Melodie* und schon deshalb jenes nothwendige Gegengewicht, dessen die zu gewagten technischen Versuchen geneigte *Harmonie* bedarf.

Wenn *Vischer-Köstlin* dem Gesange nachrühmt, dass es der Musik mit dem Gesange möglich wird, *objektive Zustände* zu schildern, so wäre dies in erster Reihe das Verdienst des Textes, welchen die Musik charakteristisch zu betonen hat, in anderer Beziehung haben wir aber gesehen, dass es gerade das Ziel der neueren instrumentalen Musik ist, auch objektiv zu werden. Wie sehr dieses Streben vom *Worte* erleichtert wird, haben die Verfasser der «Programme» wol empfunden.

aus der Oper „Der Barbier von Sevilla“, von *Rossini*, und Lied: Schlaf', Kindchen, schlaf'. — Messtreiben unter den Schaubuden. Markt-Chor aus der Stummen, von *Auber*. Harfenmädchenmusik: a. Lied, die schönen Augen. b. Wenn die Schwalben heimwärts zieh'n. Kinderspiele um die Buden. Kinder-Sinfonie von *Haydn*. — Spaziergang eines Liebespärchens im Mondenschein. Guter Mond, du geh'st so stille. Schöne Minka, ich muss scheiden. Es schlägt zehn Uhr, der Nachtwächter tutet. — Einige laufen ohne Hausschlüssel. Galopp. — Heiteres und gemüthliches Leben entfaltet sich in Wein- und Bierwirthschaften. Ein freies Leben führen wir.“ — U. s. w.

Der Text jedes Liedes ist ein *Programm* der Musik, nur läuft er hier nicht erklärend neben den Tönen einher, (oft auch verwirrend!) sondern ist mit ihnen Eines, daher ein künstlerisches Element geworden. Der Gesangstext steht innerhalb des Kunstwerks, das Programm ruft uns leicht von demselben ab.

Für den Gesang sind — im Gegensatz zu der Geschichte der Sprachableitung — nicht die Mitlaute, diese Träger des Wurzelbegriffes, sondern die *Selbstlaute* der *wichtigere* Bestandtheil des *Wortes.*

Jeder Selbstlaut (Vokal) hat seinen eigenthümlichen Charakter, wie wir wiederholt, namentlich bei der Lehre vom Vortrage (Deklamation) zu bemerken haben werden. Das Vorherrschen *eines* von ihnen z. B. des i oder o verleiht einer ganzen Stelle ihre bestimmte Färbung, dort eine heitere, helle, hier eine feierliche.

Daher legt auch der Gesangsunterricht einen solchen Nachdruck auf die Vokalisation, die sorgfältige Wiedergabe eines jeden Vokals mit seinem charakteristischen Klange und ohne alle fremdartige Trübung.

Die ältere Musiklehre (und die französische, auch die in die Schweiz eingedrungene, noch heute) benannte die Töne, die wir mit einfachen Buchstaben und überdies mit Mitlautern bezeichnen, sogar mit *Silben*, in denen verschiedene Vokale herrschten, um der Pflege derselben mit allem Nachdrucke obliegen zu können.

Diese Silben lauten Ut re mi fa sol la si. Es sind die Anfangssilben eines Hymnus, in welchem der heilige Johannes um Schutz oder Hülfe gegen Heiserkeit gebeten wurde, und der daher gläubigen Opernsängern in das Gedächtniss zurückgerufen werden kann:

UT queant laxis
REsonare fibris
MIra gestorum
FAmuli tuorum,
SOLve polluti
LAbii reatum,
Sancte Iohannes!

Da die Reformation diese Silben beibehalten wollte und doch nicht zu Johannes beten durfte, erfanden ihre Musiker neue Verse nach dem Muster der alten Anfänge!

Ist der Vokal der Silbe für die Melodie, den Wohlklang von Wichtigkeit gewesen, so wird der Tondichter ferner die Silben mit Bezug auf

die Länge oder Kürze zu prüfen haben und den musikalischen Rhythmus vom sprachlichen wenigstens zum Theile abhängig machen. Die Poesie bestimmt ihren Rhythmus selbst; dieser ist gegeben, bevor die Tonkunst ihre Melodien darüber legt. Nicht so in der Prosa, bei dem Texte von Rezitativen oder bei biblischen Stellen. Hier setzt erst der Komponist die Zeitdauer der einzelnen Silben fest.

Arrey von *Dommer* (Elemente der Musik S. 215) wählt als Beispiel folgenden Spruch:

«Vor Menschen sich scheuen, bringet zu Fall. Wer sich aber auf den Herrn verlässt, wird beschützet.»

In poetische Rhythmen, die wir später als solche besprechen werden, verwandelt, gestaltet sich die Stelle also:

◡ — ◡ | ◡ — ◡
Vor Menschen | sich scheuen (zwei Amphibrachys ◡ — ◡)

— ◡ ◡ —
Bringet zu Fall (Chorijambus — ◡ ◡ —)

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | —
Wer sich | aber | auf den | Herrn ver- | lässt (vier und ein unvollständiger Trochäus — ◡)

— ◡ — ◡
Wird beschützet (zwei Trochäen)

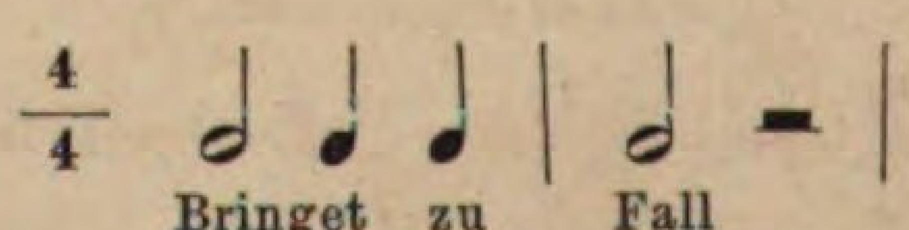
oder

◡ ◡ | — ◡
Wird be- | schützet (Pyrrhichius — Trochäus ◡ ◡ | — ◡).

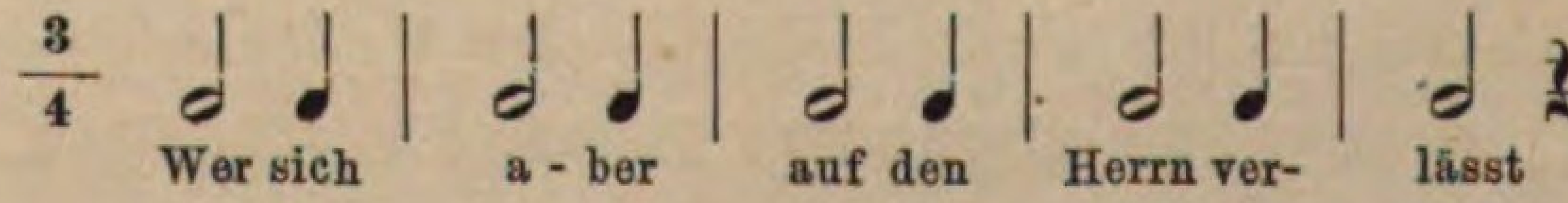
Versuchen wir nun, den poetischen in musikalischen Rhythmus zu verwandeln, so wird sich uns unter den Taktarten der $^4/_4$-Takt als derjenige empfehlen, welcher dem Ernste des Textes am besten entspricht. Wir verwandeln die erste Silbe in einen Auftakt und erhalten aus der ersten Verszeile zwei Takte:



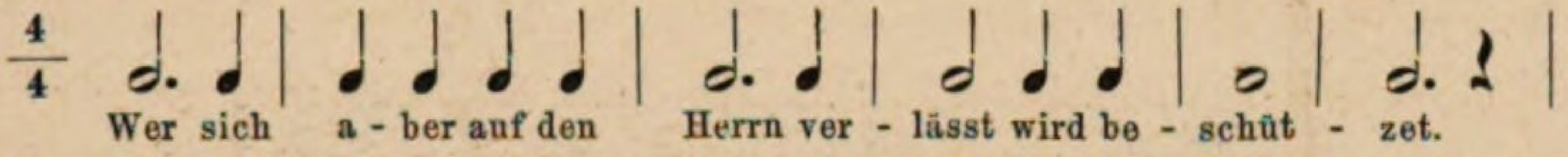
Der Chorijambus gibt ebenfalls zwei Takte, ohne Auftakt; er hebt mit einer langen Silbe an:



Die dritte und vierte Zeile zöge zwar den $^3/_4$-Takt vor z. B.



Da ein so rascher Taktwechsel nicht wol zuzulassen ist, fahren wir im $^4/_4$-Takt und zwar so fort:



Wollen wir nicht «beschützet» in «beschützt» verwandeln, so werden wir die letzte Silbe trotz der Kürze als eine lange behandeln müssen, um den Schluss musikalisch wirksamer zu gestalten.

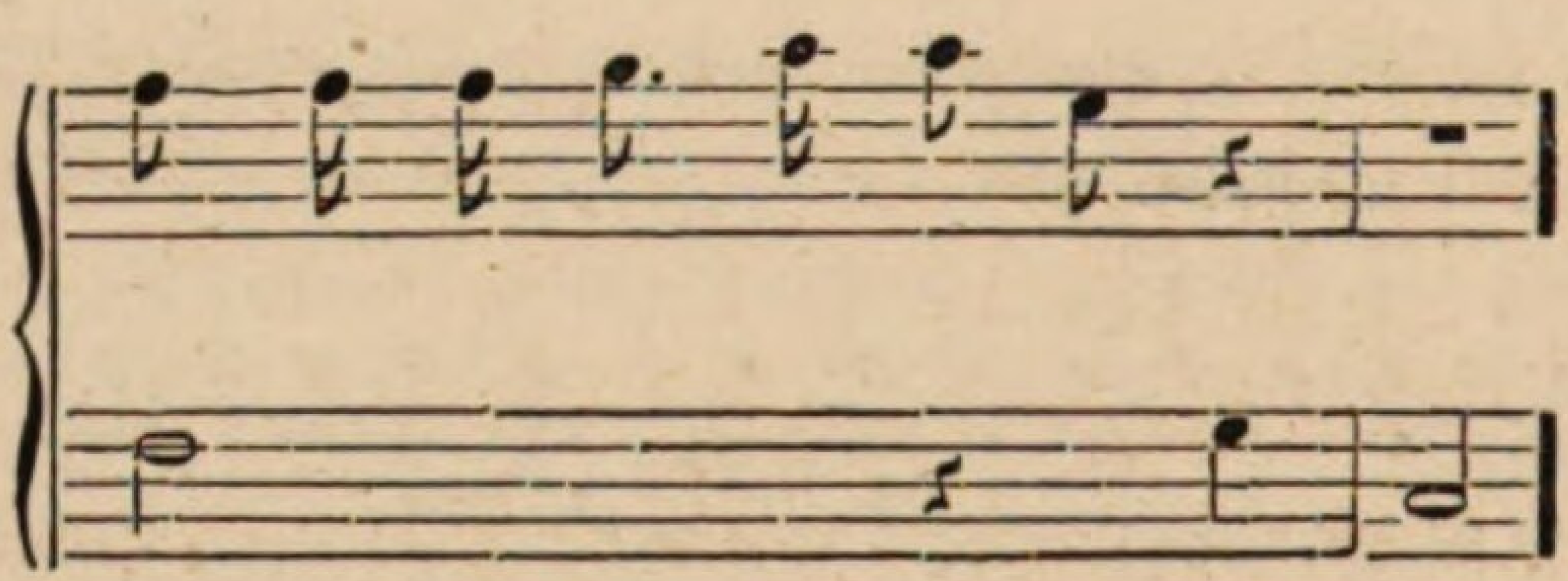
Wie todt erscheint aber doch *diese*, auf kalter Berechnung beruhende Be*to*nung, wenn nicht die Seele, die Melodie hinzutritt, die ermüdende Gleichheit des Tones gegen ein lebendiges und wieder belebendes Sinken und Steigen von Tönen vertauscht!

—— • ——

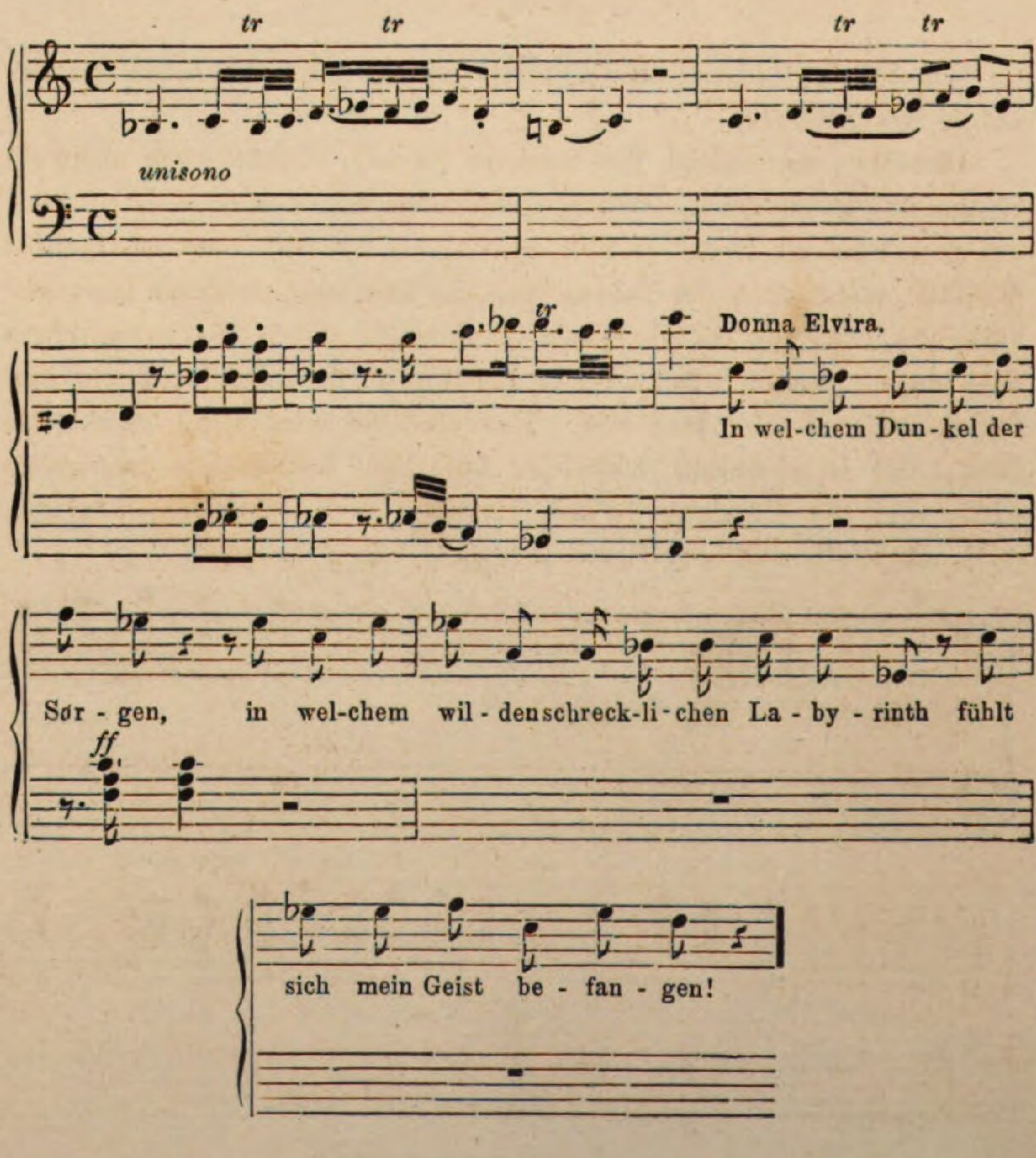
Mit dem Sprachtone am verwandtesten ist unter den Arten des Gesanges das *Rezitativ*.

Dasselbe, namentlich das trockene (secco), enthält noch nicht ein bestimmtes konzentrirtes Gefühl, sondern nur das Werden eines solchen; von dem Gesange trennt es sich durch das Fehlen einer bestimmten Melodie, meist auch des Taktes, von der Deklamation durch den musikalischen Ton, die instrumentale Begleitung, durch die energischere Betonung. Man unterscheidet in Bezug auf die Begleitung ein *einfaches* und *obligates* Rezitativ. Das einfache wird «nur durch den Bass, der in einzelnen Akkorden auf dem Instrumente angegeben wird, um die Wendung in der Harmonie zu bezeichnen», begleitet z. B. die Stelle aus der «Serva padrona» von *Pergolese*:





Das obligate Rezitativ wird dagegen von mehreren Instrumenten, in reicherer Weise und länger gehaltenen Akkorden begleitet, z. B. das zu der Arie der Elvira im 1. Akt des «Don Juan»: «In welchem Dunkel der Sorgen, in welchem schrecklichen Labyrinth fühlt sich mein Geist befangen!»

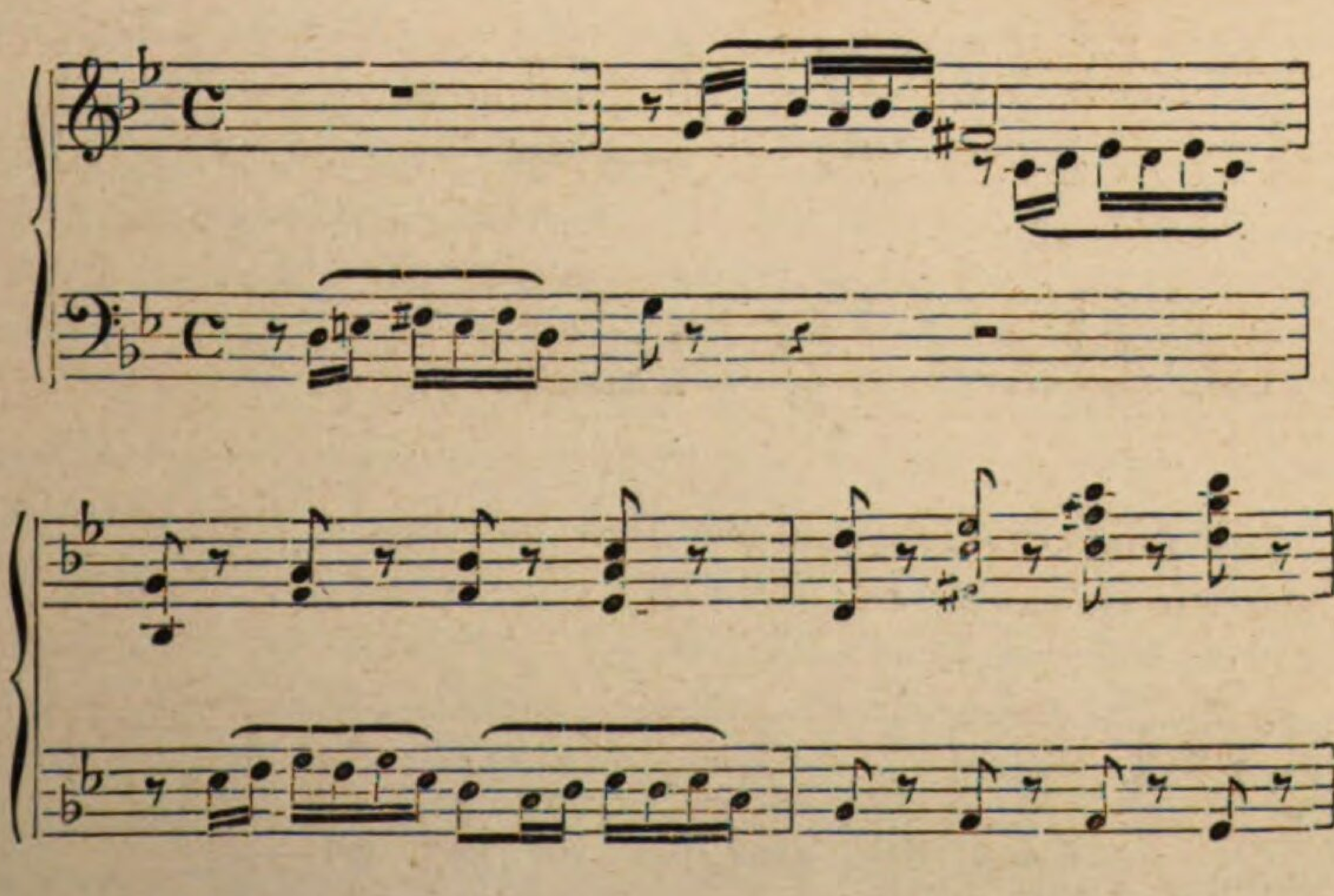


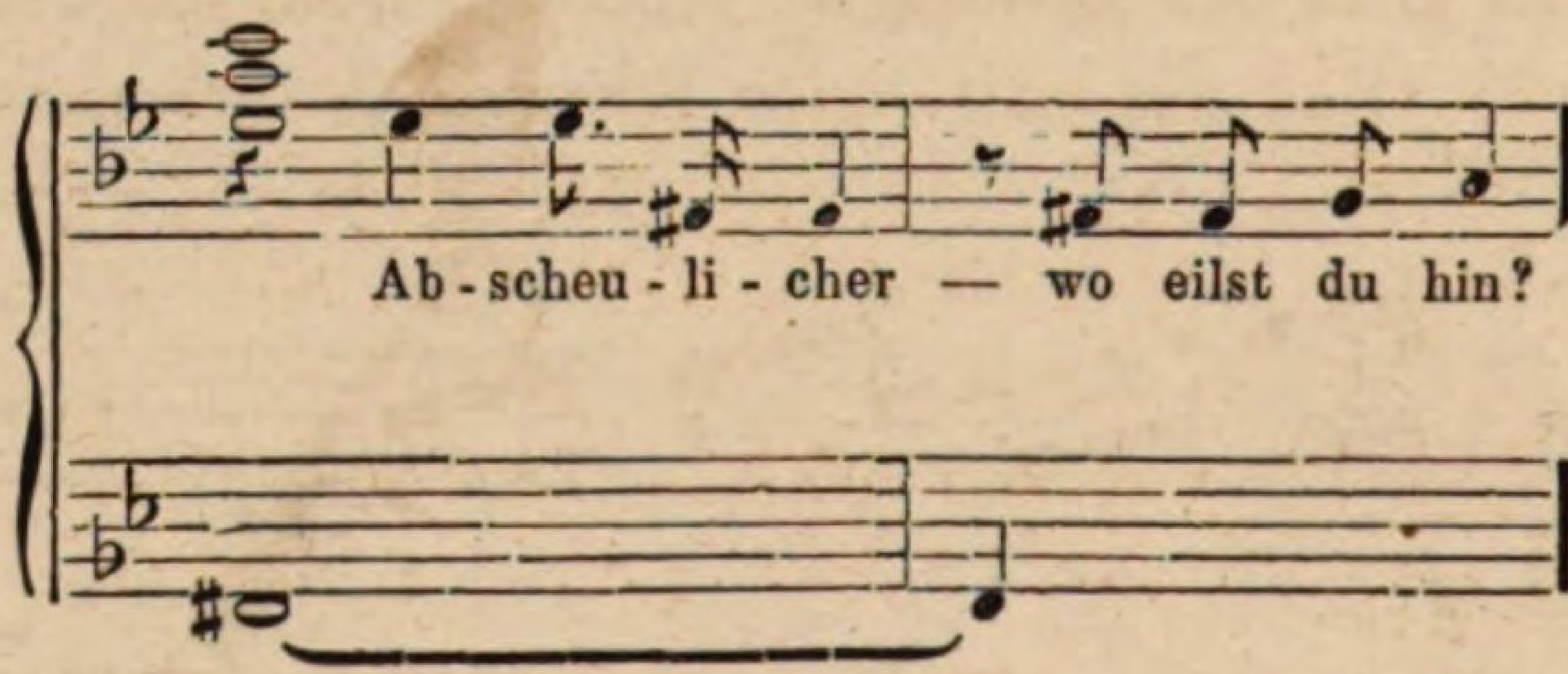
«Flammt nicht der Rachegötter tödtender Blitzstral über Meineid und Frevel?» Und wie malt diesen Blitzstral das Orchester?



Wenn das Rezitativ eine bewegtere, etwas dauernde bestimmte lyrische Haltung annimmt, so entsteht das *ariose Rezitativ*, das Arioso, der Uebergang zur Arie.

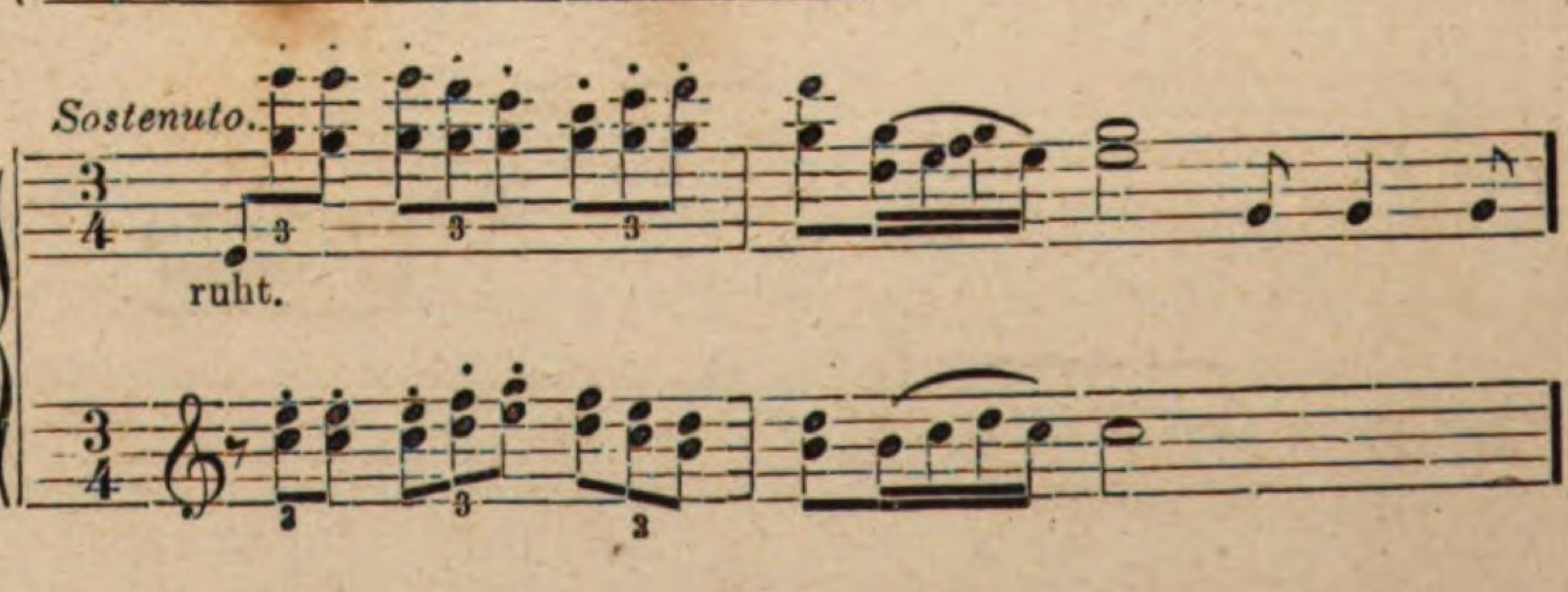
So folgt dem obligaten Rezitativ Fidelio's: «Abscheulicher, wo eilst du hin?»



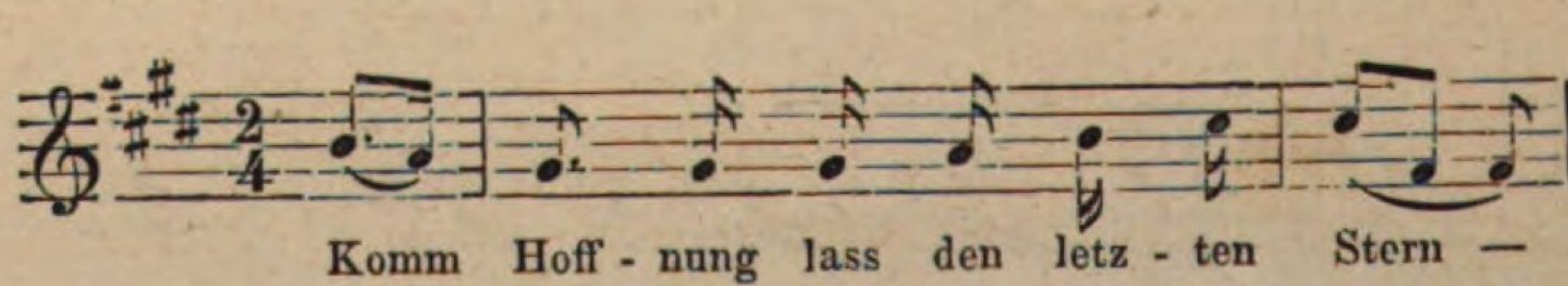


das Arioso: «So leuchte mir ein Farbenbogen» —

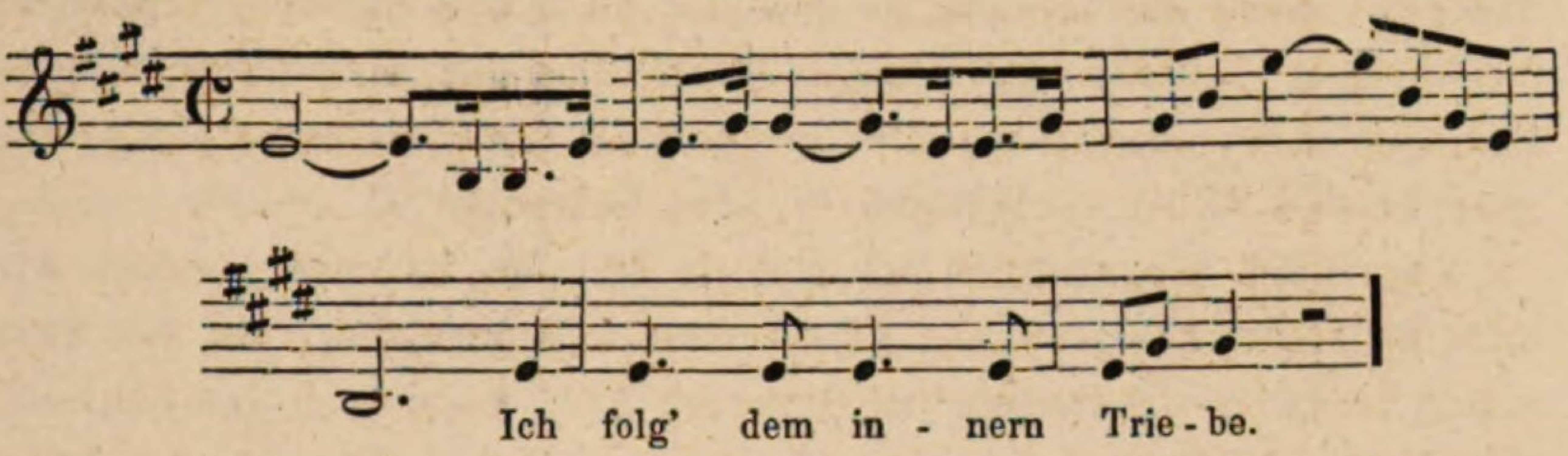




Das Arioso wird hierauf zur *Arie* gesteigert. Den ersten Theil bildet das *Adagio*:



den zweiten Theil das Allegro:



Das Arioso schlägt, wie wir hier sahen, die Brücke zu dem *Liede* und der *Arie.*

Wenn wir *hier* von dem *Liede* (und später von der Arie) sprechen, so haben wir hier nicht das Lied als eine eigene Tondichtung (nicht die Arie in ihrer Bedeutung innerhalb eines grösseren Werkes), sondern nur als eine musikalische *Form* zu betrachten.

Einfacher und ursprünglicher als das Lied ist keine. Wenn auch das Rezitativ einfacher zu sein scheint, so setzt es doch schon eine höhere Kulturstufe voraus, wenigstens in der modernen Welt. Den Griechen scheint es näher gelegen zu haben.

Das Lied spricht ein konzentrirtes Gefühl, das sich mit der begrifflichen Darstellung der Sprache nicht begnügen, sich überhaupt nicht so sehr Andern mittheilen, als selbstgenügsam ausgestalten, bis zur Erschöpfung im Tone ausleben will, ein Gefühl, das genau abgegränzt und im strengsten Sinne des Wortes subjektiv ist, in einfacher, volksthümlicher Form aus, daher in der *Melodie* und überdies in *Einer* Melodie, nach der alle Strophen des Liedes gesungen werden. Diese Strophengestalt ist ein wesentliches Kennzeichen des Liedes; der einfache Sänger des Volkes, der den Inhalt des ihn Bewegenden doch nicht in Einer Strophe abschliessen, auf der andern Seite auch nicht mehr als Eine und dazu einfache Weise erzeugen und festhalten kann, muss mit Nothwendigkeit darauf geführt, seinen Text zu gliedern, in gleiche *Glieder* aufzulösen, die bei dem einen, alle durchziehenden Gefühle sich leicht derselben Melodie anschmiegen, wenigstens anschmiegen sollen. Der Wechsel des Tempo's, des Ausdrucks, der Tonstärke wird dem wechselnden Inhalte zu Hülfe eilen.

Von der Eintheilung in Strophen hat das Lied auch seinen Namen. Während *Graff* das altdeutsche liod mit hliod und hleodar, Schall, in Verbindung bringen will, leitet es *Wackernagel* von *Glied* (angelsächsisch lidh, leodh) ab und erinnert an das griechische μέλος, das ganz ähnlich Glied — Strophe — Lied bedeutet.

Dass Lied ursprünglich so viel als Strophe bedeutet, sehen wir auch im alten, dem neunten Jahrhundert angehörenden, auf den Sieg König Ludwigs des Dritten bei Saucourt 881, kurz nach der Schlacht gedichteten Ludwigsliede. Dort heisst es von dem Könige, der kühn in die Schlacht geritten und ein Loblied des Herrn gesungen habe:

Ther kuning reit kuono,
Sang *lioth* frono . .

Lioth, also Lie*der* d. h. Strophen, nicht *ein* lioth!

Die Begleitung ist bei dem Liede als Form nicht wesentlich, es ist vielmehr der selbstständige Gesang und kann der Instrumente entbehren. Treten diese hinzu, so mögen sie eine bescheidene und blos unterstützende Wirksamkeit nicht überschreiten; die Melodie und die Stimme des Menschen haben hier ihr Hauptgebiet.

Die *Arie* verbindet Eigenthümlichkeiten des Rezitativs und des Liedes, das deklamatorische Element des ersten mit dem melodischen des zweiten, das dramatische mit dem lyrischen und hält die Mitte zwischen der ganz freien und der durch die Strophe gebundenen Form. Die Arie will, ähnlich dem Liede, Gefühle in Musik ausströmen; zugleich strebt sie aber, hierin wieder dem Rezitativ näher stehend, nach *charakteristischem* Ausdrucke. Das im Liede allgemeine Gefühl will hier *individuell* werden, das *Sein* des Gefühls gerne als ein *Werden* desselben erscheinen. Weder dieses noch jenes kann mit der Beschränkung auf eine einzige Melodie oder ohne eine sorgfältigere Beachtung des Wortes erreicht werden.

Ob Arie (aria, air) vom altlateinischen aera, das wie Tempo Zeit und Rhythmus bedeutet, stammt, wie *Salmasius* annimmt? Dann würde das Wort einen taktmässigen Gesang im Gegensatz zum Rezitativ bezeichnen.

Schon das sechszehnte Jahrhundert kennt das Wort und bezeichnet mit ihm Lieder, namentlich heitere, zu einer Zeit, wo der liedartige

Gesang und das Rezitativ noch in naher Verwandtschaft standen. *Albert* (Königsberg 1638) nannte ein- und *mehr*stimmige Lieder «Arien». Das Duett wird auch später *Aria a duo*, das Terzett *a tre* genannt.

Die Arie, als Kunstform, entstand — wie *Hand* und, ihm nachgehend, *Dommer* bemerken — «als man in Liedern der Dichter wahrnahm, dass nicht alle Strophen einer wiederholten Melodie entsprachen, vielmehr die einzelnen einer besonderen, den Worten entsprechenden Behandlung unterstellt werden mussten.»

Dieser Versuch des Tondichters, reicher und mannigfaltiger darzustellen, gab auch dem Wortdichter eine grössere Freiheit, auch er war nicht länger an die Wiederholung derselben Strophenform gebunden.

Die Arie wurde mit einer Instrumentalbegleitung, zunächst mit einem auf dem «Clavicembalo» oder der Orgel begleiteten Basse ausgestattet, entwickelte sich auf dem Boden des Singspiels und ging von der Oper auch in die Kirche und das Oratorium über. Da sie eine geregelte zweitheilige Form annahm, so erhielt diese Form an sich schon den Namen «Arie» und ging in die Instrumentalmusik über, um in «Suiten» oder in «Partien» etwa das zu bilden, was wir heute ein Adagio nennen, den langsamer bewegten, gesangartigen Theil.

Die Arie steht dem Liede zunächst als *Kunstgesang* gegenüber; das Volk kennt diese Form nicht, wie es auch keine durchkomponirte Ballade kennt.

Die Arie, welche *Rousseau*, einseitig schwärmend, das Meisterstück der Tonkunst nannte, wird von uns hier zunächst in ihrer Beschränkung auf Eine Stimme betrachtet, obwol sich diese Form, wie wir sehen werden, auch auf mehrere Stimmen übertragen lässt.

Die Arie, als Gesang eines Einzelnen, ist die kunstmässig behandelte Darstellung einer erregteren Gefühls*situation*; es ist nicht das eine ungetheilte Gefühl, sondern ein Leben in dem Gefühle, ein Ringen zwischen demselben als Hauptempfindung und anderen, erst in zweiter Reihe wirksamen Nebenempfindungen, was in der Arie die breitere Ausmalung eines *musikalischen Monologs* empfängt. Die Arie entsteht mit einer gewissen Nothwendigkeit, wenn das konzentrirte Gefühl die Ohnmacht des Wortes empfindet und, auf der Höhe einer Stimmung angelangt, nur noch in Tönen sich ausdrücken kann.

Dieses Gefühl will nicht nur von einer gewissen Bedeutung sein, sondern auch in dem Sinne gehoben, dass es nicht mehr als die Allgemeinempfindung des gesammten Volkes, sondern als das eigenste

Erlebniss einer Individualität aufzufassen ist. Das Lied malt die Liebe, wie wir Alle sie empfinden, die Arie malt — mit feinerem Pinsel — wie Don Juan und Dôn Ottavio, wie Anna, Elvira oder eine Zerline lieben. Auch die Kirchenarie stellt nicht mehr das religiöse Empfinden der Masse, sondern den religiösen Aufschwung einer einzelnen, höher begabten Persönlichkeit dar.

Das Lied und der Chor ist die Demokratie, die Arie die Aristokratie des Gesanges.

Die Arie bedingt nicht blos eine lyrische, sondern auch eine dramatische Begabung, das Befähigtsein zu der *Charakterzeichnung*. So subjektiv sie auch an sich ist, setzt sie daher bei ihrem Schöpfer hohe Objektivität voraus; er muss nicht nur *seine*, er muss *die* Gefühle zu schildern, er muss alle Register des Menschenherzens zu ziehen wissen. Die Arie setzt einen *Shakspeare* voraus; *Mozart* ist ihr grösster Meister, nicht nur, was den Wohllaut und die geistreiche Begleitung, sondern was namentlich die feine *psychologische* Zeichnung betrifft.

Hier ist das Wort (richtiger gesagt, die Silbe) nicht länger an Einen Ton gebunden wie im Rezitativ; das Gefühl bricht die Dämme des Wortes und breitet sich aus; mehrere Töne, ein Aufstürmen oder ein Hinabstürzen von Tönen, ein Jubeln in Tönen — dies Alles kann sich auf einer einzigen Silbe lagern, nur muss diese eine solche Auszeichnung auch rechtfertigen. Uebersetzer von Operntexten, welche nur das Wort und nicht die Musik vor sich hatten, haben dies nicht immer beachtet und dadurch bewirkt, dass musikalisch ausgezeichnete Stellen auf wenig bedeutende Wörter fielen. Selbst *Gluck* hat unter dieser Unbill gelitten.

Die sogenannte Koloratur, der Schmuck der Melodie mit allen dem Gesange zu Diensten stehenden Figuren muss in dem zu malenden Reichthum des Gefühls begründet sein und diesem als Mittel dienen. Schlimm für den Ruf der Arie war es, dass leichtsinnige, auf Aeusserliches gerichtete Tonsetzer das blosse Mittel zum Zwecke machten und den Text mit Guirlanden von Trillern und Läufen erdrückten, um Effekte hervorzubringen!

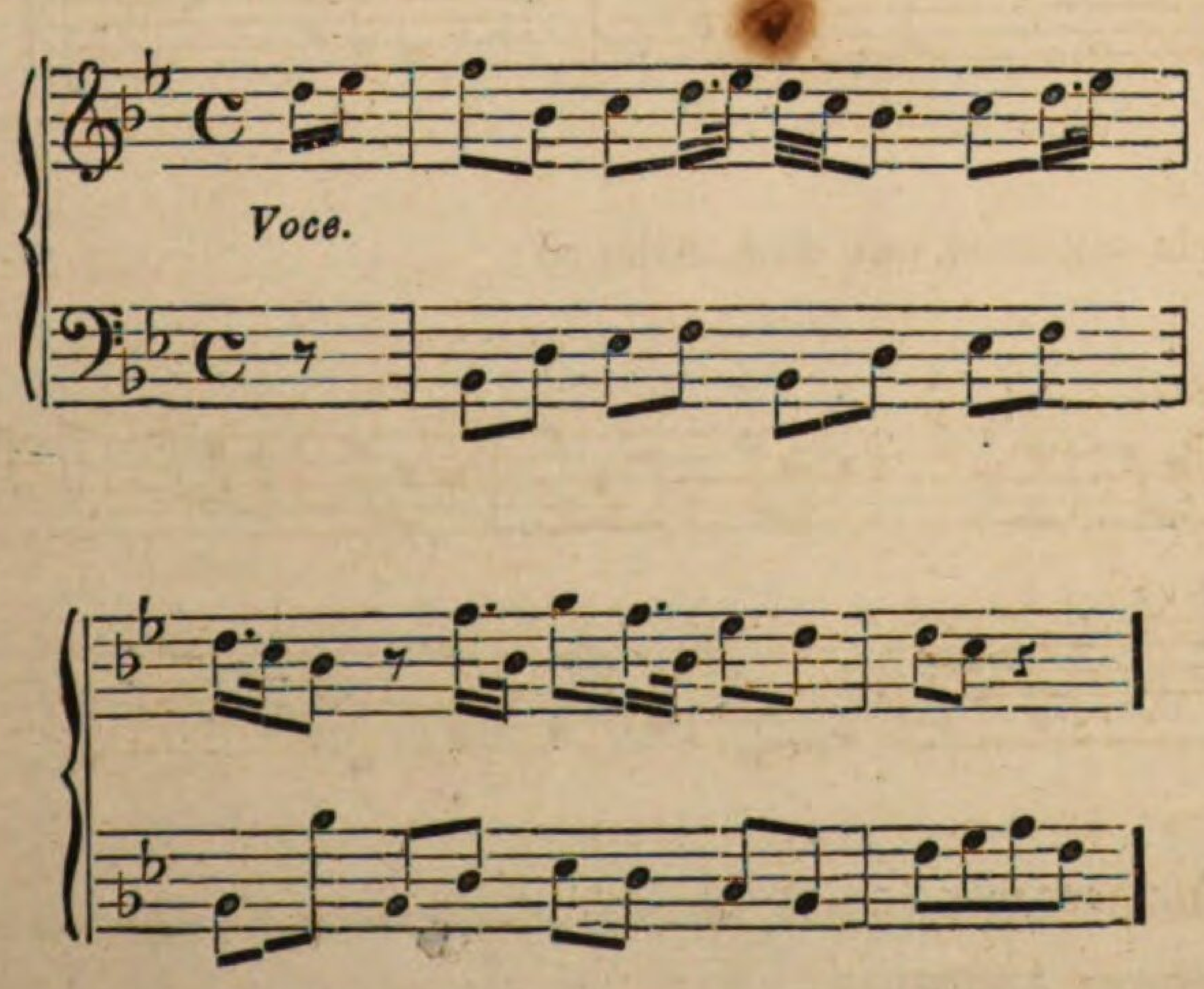
Einen solchen *Effekt*, wie ihn die Handwerkssprache in der Kunst benennt, hat Richard *Wagner* treffend als «eine Wirkung ohne Ursache» erklärt.

Der wahre Künstler hat die Ursache, das Motiv als etwas Nothwendiges im Auge, die Wirkung ist die selbstverständliche Folge; der frivole Sinn will nur die Folge und baut mit gemalten, für die Ferne berechneten Quadern auf — Sand.

Von dieser in ihrem Werthe höchst zweifelhaften Art ist namentlich die sogenannte *Bravourarie*, der leidige Tummelplatz der Virtuosität, ein schimmerndes Rauschgold, um ein Nichts geschlagen. Selbst *Händel* und *Mozart* mussten der Mode, welche einen derartigen Reifrockgesang zu allen Zeiten des Ungeschmacks liebt, ihren Tribut entrichten.

In der Arie kann das *lyrische*, *didaktische* und *dramatische* Element vorwiegen, im ersten Falle dann auch das melodische, in den beiden letzten das rezitirende. Die lyrische Arie nähert sich dem Liede, die dramatische unterordnet selbst den Wohllaut dem Streben nach Charakteristik. Das didaktische Element erscheint in der Kirchenarie, macht Propaganda für religiöse Begriffe und Dogmen, weicht aber willig einem lyrischen Aufschwunge.

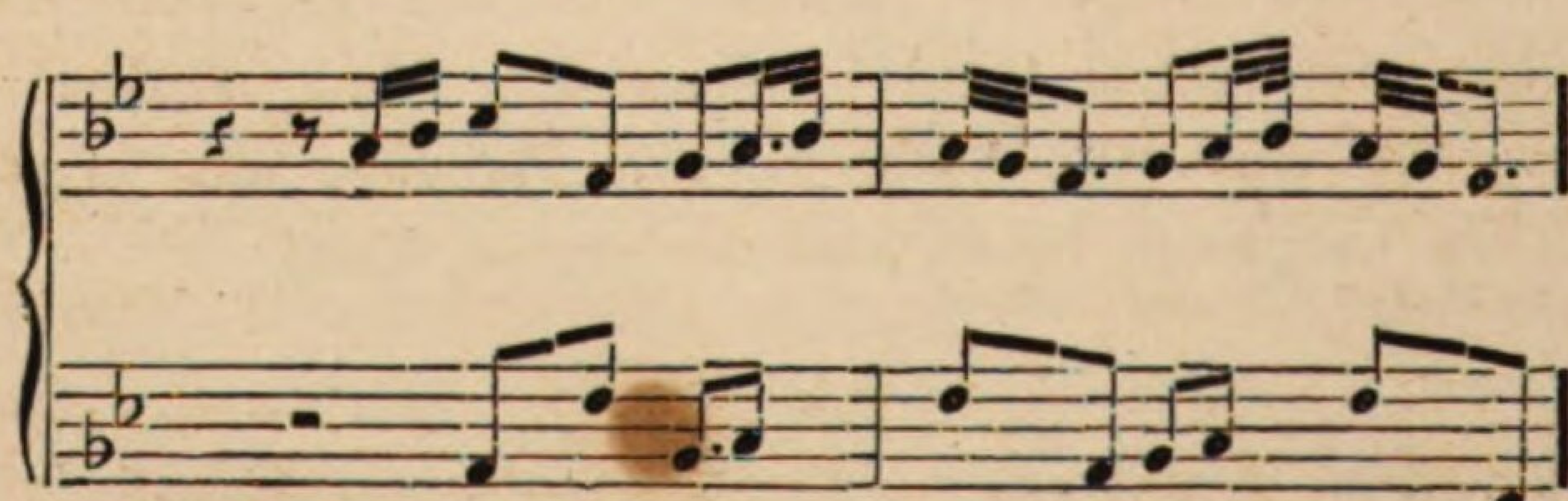
Die Form der Arie, ihr Aufbau mit dem instrumentalen Vorspiel oder *Ritornell*, den mehreren Theilen und den üblichen Wiederholungen, hat eine ganze kleine Geschichte. Man vergleiche nur neuere Arien mit einer älteren z. B. von *Pergolese* aus «La serva padrona». Ein Larghetto bildet hier den ersten Theil:



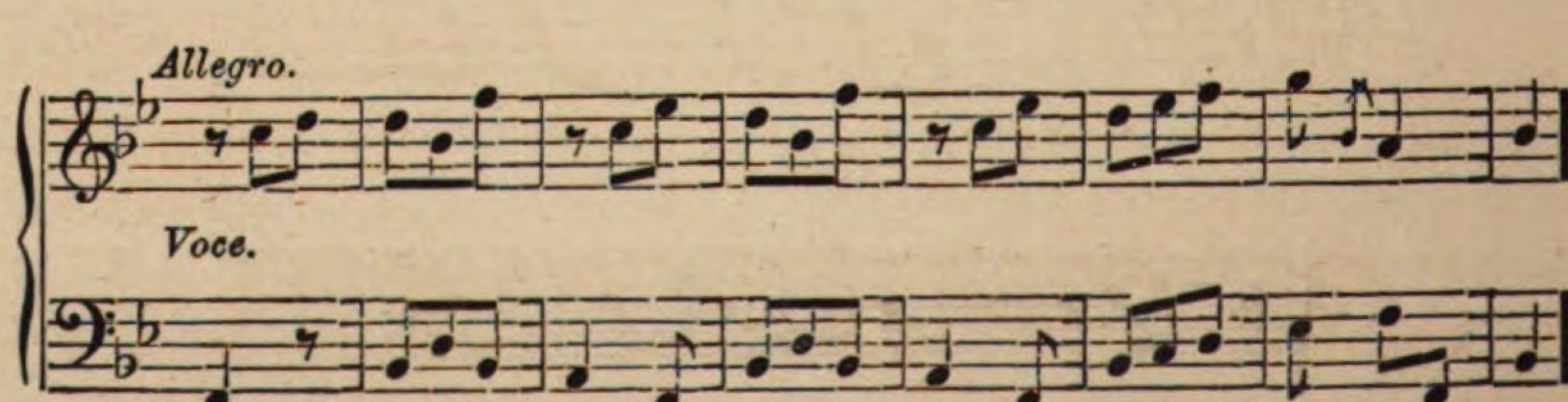
Hierauf folgt ein Allegro:



Nun kehrt das Larghetto wieder, aber in der Dominante:

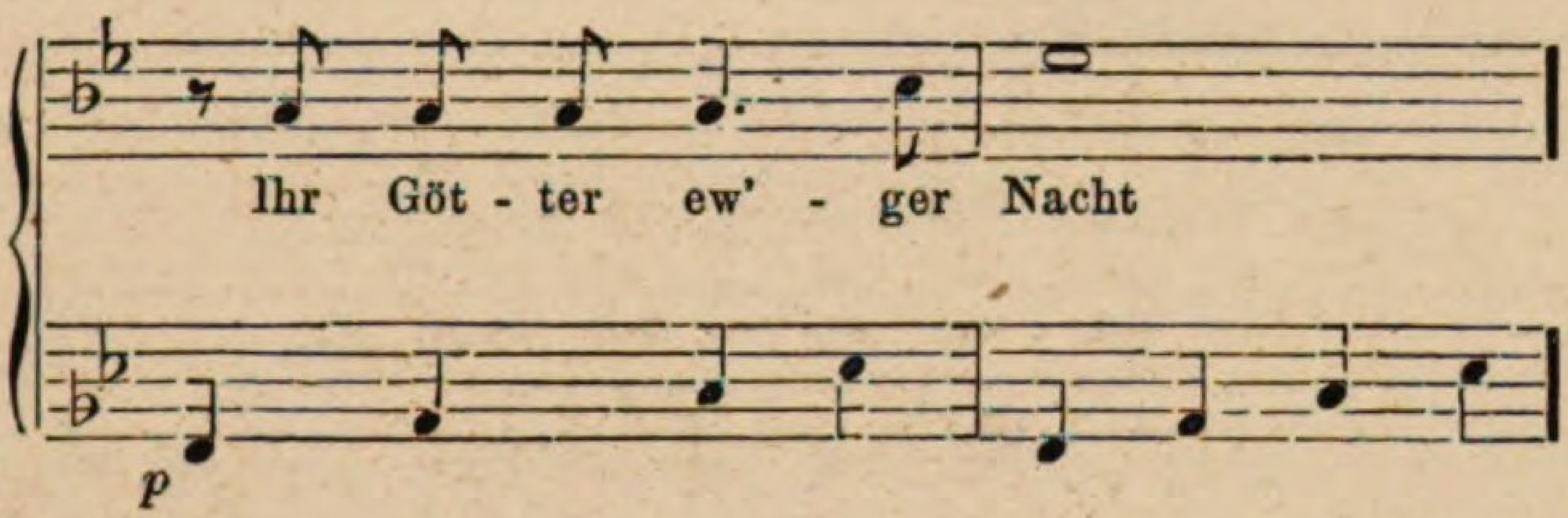


Die Arie schliesst mit dem Allegro:



Die Arie der Alceste aus *Gluck*'s gleichnamigem Meisterwerke beginnt mit einem Andante:





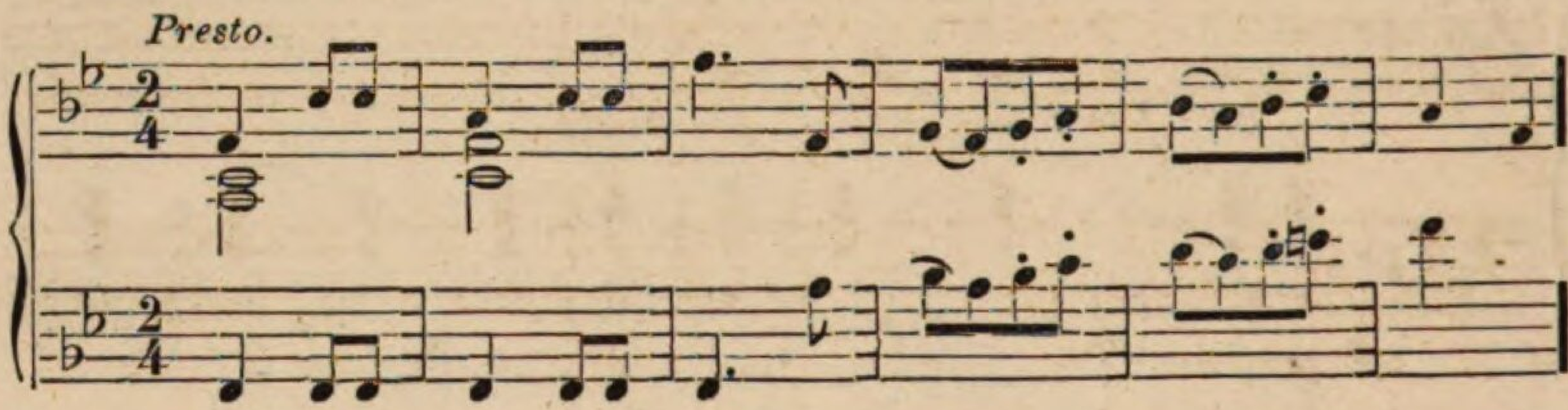
Es folgte ein Zwischensatz mit lebhafterem Tempo:



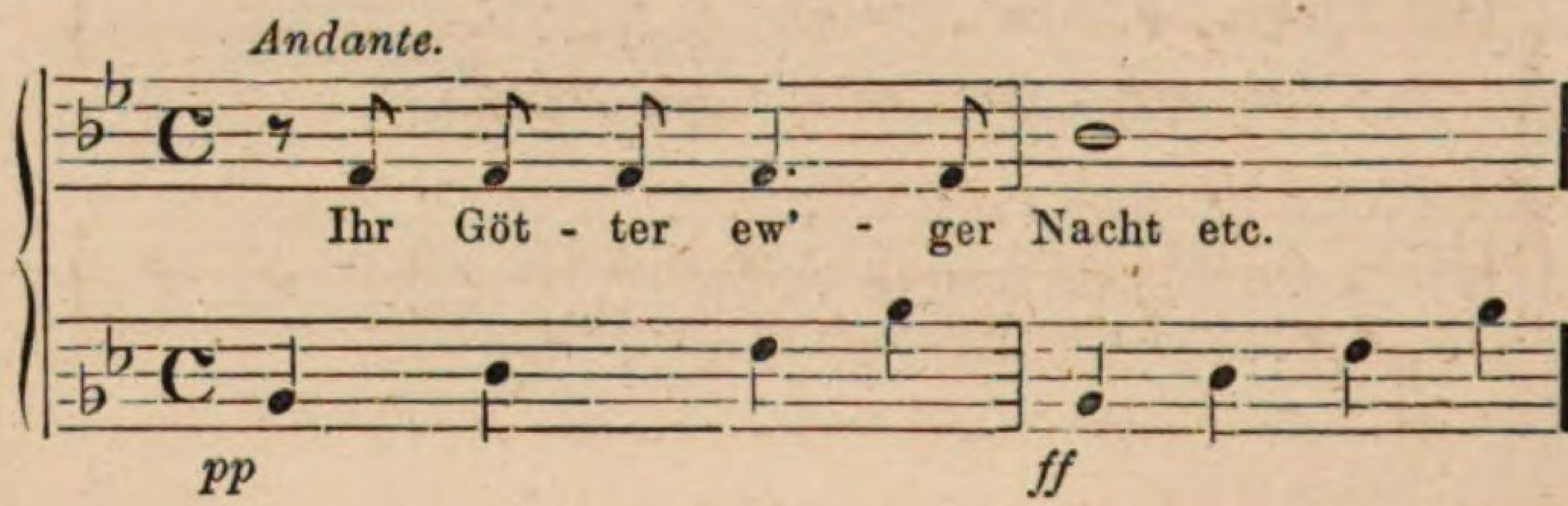
Das Andante kehrt in der Dominante eine Quinte höher wieder:



Hierauf das Presto: «Ich fühl' erneute Kraft»:



Das Andante schliesst:



Im Durchschnitte herrscht in der Arie (vgl. die Fidelio-Arie S. 126) die *Zweitheiligkeit* hervor, in einer Getheiltheit des Textes und in der Sitte begründet, dass die Arie ein reicheres Innenleben, inneren Kampf und Stimmungs*wechsel* wiederspiegeln soll. Der erste Theil will die Hauptstimmung mit reichen Farben, oft mit schimmernder Entfaltung der Virtuosität malen; der zweite Theil bewegt sich in einer verwandten, zuweilen auch kontrastirenden Tonart, in verändertem Tempo und stellt sich einfacher, auch melodiöser, als das Adagio dieser gesungenen Sonate dar.

Nicht ohne Bedeutung ist das oben erwähnte instrumentale Vorspiel, das auch zu einem Zwischenspiel werden kann, die Melodie und damit die Stimmung ankündigt, in der der Sänger sich befindet, und in der wir seine Gabe entgegennehmen sollen.

Wir kommen auf die Arie wiederholt, namentlich auf jene *Gluck*'s und *Mozart*'s, wie auf die Stellung *Wagner*'s zu ihr bei der Oper zurück. Wir werden dort die Frage ihres Werthes für die Gegenwart näher beleuchten, können uns aber schon heute dafür aussprechen, dass die Aesthetik es nicht dulden sollte, irgend eine bindende Form für die Arie, eine Regel über die Zahl oder das Wiederkehren der Theile festgestellt zu sehen. Die Arie muss die gebundene Form zerbrechen wie die Symphonie und sich — mit dem Texte — dem freien

Wechsel, dem Steigen und Senken der Gefühle, dem *Werden* in Wahrheit überlassen. Wer würde nicht auch die Poetik verlachen, die mit *Gottsched*'scher Pedanterie die Theile eines Monologs vorschreiben wollte? Die Kunst ist frei.

Die befreite Arie wird auch eine Kunstform der Zukunft bleiben. —

Man spricht noch von Arietten und Cavatinen. Die Bezeichnung ist oft willkürlich. Die *Ariette* ist die verkleinerte Arie, besteht nur aus einem Theile und wiederholt nicht. Von der *Cavatine* oder Cavate sagt *Hand*, dass man sie in neuerer Zeit auf eine Form beziehe, in welcher ein mehrfacher Wechsel der Gemüthsstimmung eintritt und daher das Ganze eine Reihe verschiedener Zeichnungen, aber in einem Satze enthält, — *Dommer* dagegen, dass sie zwischen dem Arioso und der Arie stehe, dem Inhalte nach mehr zur Betrachtung und Beschaulichkeit als zur leidenschaftlichen Empfindung neige, im Texte ausführlicher zu sein pflege. Die Cavatine hat das Beschränktsein auf Einen Satz mit der Ariette gemein, doch scheint uns jene *mehr lyrisch* als dramatisch, eine Schwester des Liedes zu sein.

—— • ——

Der arienartige Gesang, zunächst auf *zwei* Stimmen ausgedehnt, wird zum *Duett*!

Wir sprechen nicht vom sogenannten zweistimmigen Gesange, in welchem nur eine zweite Stimme an die Stelle eines begleitenden Instrumentes dient, — eine Form, die ebenso volksthümlich als unter Umständen wohllautreich ist, — sondern von einem Zweigesang, in welchem zwei gleichberechtigte Stimmen miteinanderwirken; der Lyrik näher liegt das *Kammerduett*, welches ein gemeinsames oder doch ein verwandtes Gefühl zweier Seelen malt; aus dem dialogisirten Rezitativ geht dagegen das *dramatische Duett* hervor. Dort wird wie im Liede das *Sein* eines Gefühls, hier ein *Werden* desselben — schon das gegenseitige Bekennen ist ein Werden — oder ein Zusammenstoss von zwei einander entgegenstehenden Gefühlen dargelegt.

Hier leistet die Tonkunst Etwas, was nur ihr möglich, allen andern Künsten versagt ist, *die gleichzeitige Darstellung gleichzeitiger Empfindungen.* Der Maler kann freilich zwei Gestalten nebeneinanderstellen, aber nur in Einem Momente; der dramatische Dichter vermag scheinbar mehr; aber auch er kann jeweilen nur Eine Person sprechen, muss die andere verstummen lassen. Die Tonkunst ist dagegen nie ge-

waltiger, als wenn ihr die Töne der Liebe und des Hasses gleichzeitig erklingen, aus dem Widerspruche selbst Harmonie entspringt. Die Empfindungen stürmen auseinander, gegeneinander, und doch hält ein höheres Prinzip das Scepter des Wohllauts, der endlichen Konsonanz fest! Was soll dann zum Preise des *Liebesduetts* noch gesagt werden, in welchem zwei Seelen nicht mehr in schweren Begriffen sich bewegen, nicht mehr mit Worten ringen, sondern in Tönen sich küssen, in Tönen — vernehmbar unserem Ohr — in Eines aufgehen. Selbst ein *Shakspeare* erreicht in der Balkonscene, selbst *Goethe* in Gretchen's Garten jenen *Zusammenklang* nie, mit dem *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Rossini*, *Wagner* uns in ihren Liebesbildern hinreissen.

Das Duett erweitert sich zum Terzett, Quartett, Quintett, Sextett, ohne die Grundlage der Arienform ganz zu verlassen, aber unter Anwendung der ganzen kontrapunktischen Kunst.

Eine weise Rücksicht ist bei der Zusammenstellung der Stimmen auf den Charakter derselben zu nehmen, ohne dass wir uns wie *Rousseau* binden und zwei *gleichen* Stimmen, unter diesen wieder zwei Sopranen den Vorrang geben möchten. Das grössere Tonwerk kann diese Wahl schon deshalb nicht oder wenigstens nicht durchgängig üben, weil die Stimmart der Hauptbetheiligten von Vorne herein festgesetzt ist und bleibt.

Der Chor,

auf dessen griechischen Ursprung und Bedeutung wir bei Besprechung der Oper und Tragödie zurückkommen werden, ist, *äusserlich* betrachtet, wirklich nicht mehr als eine «Vereinigung mehrerer verschiedener Stimmgattungen, von denen jede durch eine Anzahl Personen vertreten wird, zu einem mehrstimmigen Gesange» (*Dommer*). Tiefer aufgefasst, ist der Chor die *Vertretung der Gesammtheit*, eines Volkes, einer Kirche, selbst der Menschheit, eine künstlerische *Abbreviatur* dieser Gesammtheit, die aber trotzdem erschöpfend und um so erschöpfender ist, je mehr sie alle in der Natur vorhandenen Stufen der menschlichen Stimme und mit diesen ein Bild der Menschheit umfasst.

Diese Vereinigung von Stimmen kann ihre Aufgabe auf doppeltem Wege lösen, theils auf dem naheliegenden der Einstimmigkeit oder des *Unisono*, der ursprünglichen und ungeschiedenen Gesammtheit,

theils unter Anwendung des vierstimmigen Satzes, der eine Mannigfaltigkeit in der Bewegung der einzelnen Stimmen unter dem Banner einer über diesen schwebenden festen Einheit zulässt. Unter Umständen kann ein dritter Weg, die Verbindung beider, der volksthümlichen und der kunstmässigen Satzweise des Chores von der grössten Wirkung sein; ein *sparsam* verwendetes, am entscheidenden Orte mit Mark und Schwung eintretendes Unisono innerhalb des Kunstchores kann als das Sinnbild der auf einer höheren Stufe wiedergefundenen Einstimmigkeit und alles Mannigfaltige aufzehrenden Einheit von hinreissender Wirkung sein.

Der Volkschor steht dem Liede nahe, kennt die Eintheilung in Strophen und den wiederkehrenden Schlussvers und verbindet im *Rundgesang*, in welchem abwechselnd ein *Einzelner* oder die Gesammtheit singt, das Lied mit dem Chore.

Die Oper lässt diesen Chor oft gerne zu, ahmt ihn namentlich in Jäger-, Krieger-, Schiffer- und Bauernweisen, überhaupt da nach, wo volksthümliche Elemente vorgeführt werden sollen; im Ganzen nimmt aber der Kunst-Chor in Text und Musik einen höheren Aufschwung und wechselt mit den Versmassen wie mit den Melodien der einzelnen Strophen. Der *grosse Chor* besteht wie die zweitheilige Arie meist aus zwei Theilen, einem Haupt- und einem Nebenthema, nach welchem das erste in energischer Gedrängtheit noch einmal vorgetragen wird.

Da der Chor keine einzelne Person, sondern eine Gesammtheit vertritt, dürfen die dargestellten Gefühle nicht zu individuell, der Inhalt des Textes muss möglichst allgemein sein. Was nicht Alle, auf allen Bildungsstandpunkten, oder wenigstens Alle, die in einem bestimmten Kreise stehen, z. B. innerhalb einer Kirche, innerhalb eines Berufes, verstehen und empfinden, ist als Text eines Chores fehlerhaft. Und komisch wird es vollends, wenn ein vollständiger, aus Frauen und Männern bestehender Chor, im Anschlusse an die gemüthlichen Worte *Uhland*'s, das Bekenntniss ablegt: «*Mein* Schatz — der Schmied im Dorfe»!! *Carriere* hat ähnlich von einem Chore singen hören: «*Ich* bin *allein* in weiter Flur»! Eher gienge jedoch dieser als jener Text, wenn man sich erinnert, dass der Chor als eine grosse Subjektivität, als die Menschheit angesehen werden kann. Eine solche kann wol eine religiöse Gesammtstimmung aussprechen, aber nicht die einseitige Liebe des Weibes zum Manne und die noch einseitigere des Gretchens zum Schmiede Hans im Dorfe Irgendwo.

Von der Rückwirkung, welche die Pflege des Chorgesanges in Vereinen und dilettantischen Kreisen auf das *gesellschaftliche Leben* überhaupt wie auf die Verbreitung des Kunstsinnes in weiteren Kreisen ausübt, kann an dieser Stelle nur andeutend gesprochen werden. Der Chorgesang stralt die Kunst über das ganze flache Land und in die einsamsten Bergthäler aus; er verdrängt freilich das Volkslied für den Augenblick und fesselt die Sänger an die Notenhefte; das ist jedoch nur eine Zeit des Ueberganges; der volkentsprossene Sänger kehrt nach derselben zum Volksliede zurück und bringt diesem einen geläuterteren Geschmack, gebildetere Stimmen, ein erwachtes Bewusstsein heim.

Unter sechszehn Stimmen sollte ein Chor nicht herabgehen, wenn nicht das Hervortreten der einzelnen den nothwendigen Zusammenfluss aller beeinträchtigen soll. Es mag ein Ruhm eines Sängers sein, im stärksten Chore durchzudringen und die Mitsingenden zu decken, es geschieht aber nur auf Kosten des betreffenden Chors und im Widerspruche mit dem Geiste des Chorgesanges, der gerade eine Aufhebung des Einzelgesanges, ein Aufgehen in der Gesammtheit verlangt und voraussetzt.

Ein fein durchgebildeter Chor, der sich kennt, versteht, Stimme um Stimme trägt, mit dem Einklange eines Orchesters, ja eines wohlstudirten Streichquartetts wirkt, wird die Zahl 48—60 nicht gut überschreiten, ohne nicht an Durchsichtigkeit und Beweglichkeit doppelt zu verlieren, was — oft nur durch Aufnahme von Ballast — scheinbar an Klangfülle gewonnen wird. Wir sehen bei dieser Bemerkung von aussergewöhnlichen Gelegenheiten und Räumen, von den beliebt gewordenen Massenaufführungen grosser Oratorien ab; es ist nicht zu leugnen, dass ein *Händel*'scher Chor, von einer Sängerzahl, die fast einer Volksversammlung ähnelt, vorgetragen, von einer gewaltigen, an das Bild des Tonriesen hinanreichenden Wirkung ist, namentlich an choralartigen Stellen. Gewisse figurenreiche Stellen werden dagegen freilich verwischt, und Noten ohne Zahl fallen unter die Bänke!

Der Chor ist am wirksamsten, wenn er die *Menschheit* darstellt, mithin *beide Geschlechter* umfasst. Die Melodie fällt dem Weibe, die Harmonie dem Manne zu; auf dem Grunde der *Objektivität* spricht sich die Subjektivität in süssen Tönen aus, die Idealität des Weibes auf dem Piedestal der vom Manne vertretenen Realität; auch er bleibt nicht zurück; das «Ewig-Weibliche» zieht ihn hinan.

Dommer zieht — bei Kirchenchören — *Knaben*stimmen den weiblichen vor und zwar wegen ihrer durchdringenden und einschneidenden Schärfe, welche im weiten Raume der Kirche die nothwendige Milderung empfängt und der aller Sinnlichkeit entbehrenden Leidenschaftslosigkeit ihrer Klangfarbe. Die Sopranisten reichen nicht so hoch wie die Sopranistinnen, die Altisten bieten dagegen eine «umfangreichere und kräftigere Tiefe», wie sie die ältere Kirchenmusik liebt.

Frischer, ursprünglicher, dem Erdenleben entrückter klingt ein Knabenchor, weicher, süsser, irdischer, sehnender der Frauenchor.

Eine Verbindung von Knaben- und Frauenstimmen wird empfohlen. Der kleine Mann setzt fester ein, das Weib trägt den Ton und breitet ihn aus, wohllautreich.

Dommer spricht dem Männerchor, noch mehr dem Frauenchor allen künstlerischen Werth ab und stützt sich hierbei auf den geringen Tonumfang, in welchem der Komponist sich bewegen muss. Dieser Ausspruch geht unbedingt zu weit. Wer wird leugnen, dass Männer- oder Frauenchöre, allein gehört, auf die Dauer ermüden? Das kann aber auch von der Geige oder dem Klavier gesagt werden; dessenungeachtet vermag die Kunst auch innerhalb enger gezogener Schranken wieder ein in seiner Art Höchstes zu erzeugen. Der *ganze Empfindungsreichthum des Mannes* (beziehungsweise des Weibes), kriegerischer Muth und Waldesfreude, Vaterlands- und Freiheitsliebe, Trauer und Sehnsucht, Gott und die Geliebte, Kraft und Milde, mithin die Gefühlssphäre des einen Geschlechtes kommt in dem Männerchor (beziehungsweise in dem Frauenchor) zur Erscheinung.

Der Stoff des Männerchors ist zwar nicht der *Mensch*, aber doch der *Mann*, und sollte dieser kein Stoff der Kunst sein?

Dommer gibt dagegen zu, dass — in grösseren Sätzen — ein «gruppenweises Auftreten des Frauenchors als Abwechslung eines gemischten oder Männerchors die schönste Wirkung mache».

Wenn wir hervorheben, wie charakteristisch *Stadler* in der «Zerstörung Jerusalems» und *Schneider* im «Verlorenen Paradies» Frauenchöre den Männerchören gegenübertreten lassen, so stehen wir eigentlich bereits auf dem Boden des

Doppelchors.

Hier ist der Chor in zwei, ja aus vier Stimmen bestehende Chöre zerlegt. Diese können einander ablösen, sie können jedoch auch

gleichzeitig wirken. Die Aufgabe wird in dem Masse schwierig, als der Unterschied der Chöre in Versmass und Rhythmus wächst.

Man kennt acht-, neun-, zehn-, eilf-, ja fünfzehn- bis zweiunddreissig- und achtundvierzigstimmige Chöre, fruchtlose Versuche, zu deren Verkörperung Sänger und zweckentsprechende, die Aufstellungen der einzelnen Chöre begünstigende Räume fehlen.

So viel von dem Chore als einer Form der Gesangsmusik.

Wir werden auf ihn mehrfach, nicht nur bei der Oper, sondern auch bei der Passionsmusik und selbst bei dem gesprochenen Schauspiele, das, ihn einzuflechten, vielleicht vermehrte Gelegenheit suchen wird, zurückkommen.

Wir haben hier noch des *Kanons* und der *Fuge* zu gedenken.

Der Kanon ist ein Gesangstück, in welchem mehrere Stimmen, die nacheinander (z. B. je einen Takt später) eintreten, dieselbe Weise in genauer Nachahmung durchführen.

Kanon, griechischen Ursprungs, heisst Gesetz. Die erste Stimme gibt die Richtschnur für die folgende.

Der *endliche* Kanon schliesst an einer bestimmten Stelle, der *unendliche* (z. B. der wohlbekannte dreistimmige: O wie hold ist es am Abend, wenn zur Ruh' die Glocke laden, Bim Bam, Bim Bam) kann nach Belieben fortgesetzt, nach Willkür geschlossen werden.

Von höherer Bedeutung ist die Fuge, eine der mächtigsten musikalischen Formen, welche auch in der Instrumentalmusik vorkommt, von dieser jedoch erst dem Gesange entlehnt worden war.

Der Name rührt nicht von «fügen, Gefüge» her, gleichsam ein künstliches Zusammenstellen von Stimmen bedeutend, sondern von dem lateinischen Fuga, Flucht.

Jede einzelne Stimme sucht die Melodie für sich auszuführen, ohne sich den andern bei- oder unterzuordnen; die Stimmen *fliehen* sich; aber gerade auf dieser Flucht entwickelt sich eine neue Ordnung. Die fliehende Stimme ist zugleich eine suchende, die einer anderen entflohenen nacheilt. Das Thema selbst befindet sich auf einer Flucht; alle Stimmen suchen sie; jede erhascht ein Stückchen, eine Locke, einen Saum des Kleides; endlich ist es gefunden; jubelnd sammeln sich um dasselbe die Stimmen, die mit der ersehnten Melodie sich selbst gefunden haben.

So finden ja auch wir in der Flucht des Lebens mit dem Grundthema — Gott — uns selbst und die Menschheit!

Die scheinbar grösste Ungebundenheit der Stimmen endet in Harmonie, die Freiheit wird mit der Nothwendigkeit Eins.

Besteht die Fuge aus einem Thema, Gegenthema und Zwischenharmonie, so heisst sie eine *strenge Fuge*, — eine *freie* dagegen, wenn — wie meistens in *Haydn's* Schöpfung — die Zwischenharmonie nicht aus dem Thema genommen, sondern mit ihm nur verwandt ist.

Ein Beispiel zu der vierstimmigen Fuge findet sich in der bereits früher (S. 42) angezogenen 20. Klavierfuge aus *Bach's* «wohltemperirtem Klavier». Die erwähnte Stelle fährt fort:



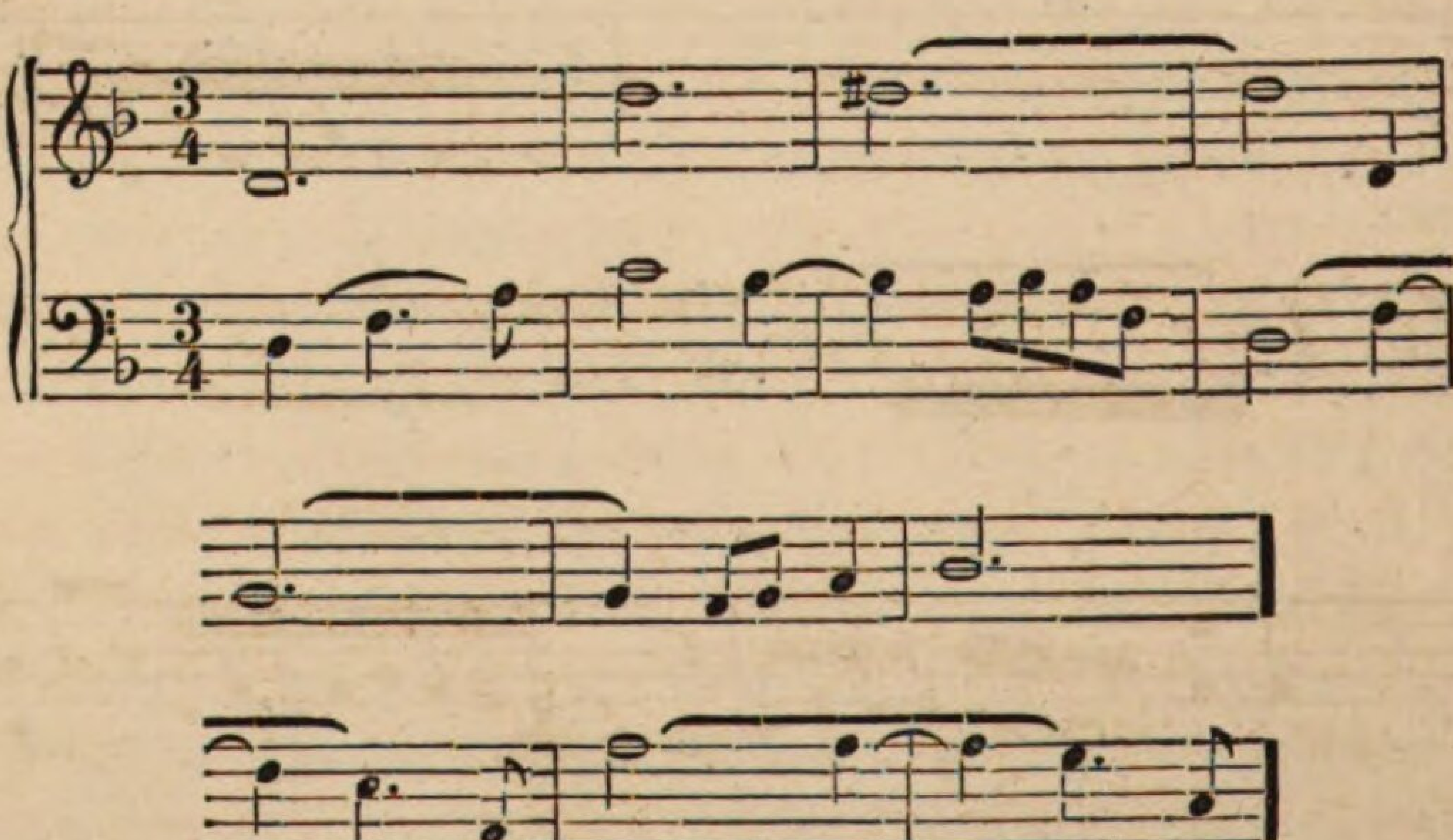
Zuerst tritt der sogenannte *Führer* mit dem Thema auf und übergibt es an den *Gefährten*. Während dieser es weiterträgt, bildet der Führer einen Gegensatz oder Kontrapunkt. Nun kommt das Thema an eine *dritte* Stimme, die Aufgabe des Gegensatzes fällt der *zweiten* zu, und die *erste* wirkt in der Harmonie mit. Endlich tritt die *vierte* hinzu und bahnt in der Mannigfaltigkeit die kommende Einheit an.

Führt die Fuge mehr als Einen Hauptsatz durch, so heisst sie — im Gegensatze zu der *einfachen* — die *Doppelfuge*.

Ich erinnere an jene in *Mozart*'s Requiem:



oder nachfolgende, einer Symphonie meines Freundes Heinrich *Strauss* in Karlsruhe entlehnte:



Nachdem wir die *Formen* der Gesangsmusik beleuchtet haben, wenden wir uns den *Arten* derselben zu.

Je nach dem Charakter der Dichtung, welche die Tonkunst in ihrer Sprache wiedergeben will, entsteht eine *lyrische*, *epische* und *dramatische* Gesangsmusik, bei deren Besprechung wir freilich künftigen Betrachtungen vorgreifen und davon absehen müssen, dass wir hier ein musikalisches Drama bauen, bevor wir das Drama selbst begründet haben, wie wir hier auch Verse in Musik setzen, bevor wir die Verse selbst entstehen sahen.

Wir bemerken, dass von der Gesangsmusik im Folgenden nicht wol in dem Sinne die Rede sein kann, dass sie einen dauernden Gegensatz zu der instrumentalen bildet. Sie verbindet sich vielmehr mit

dieser, wenn sie auch überwiegt, und lässt auf ihren höchsten Stufen — im Oratorium und in der Oper — an gewissen Stellen sogar ein selbstständiges Auftreten der Nebenbulerin zu.

——— • ———

Die lyrische Gesangsmusik.

Wir zählen zu dieser das *Lied*, den *Rundgesang*, die *Ode*, den *Choral*, überhaupt die ganze *religiöse Musik* und die *Kantate*.

Das *Lied* wird von *Vischer* mit Recht als das *Stimmungsbild der Musik* bezeichnet. Es ist die erste Geburt aller Tonkunst, in der Gestalt des sogenannten *Volksliedes*, das mit seinen einfachen und doch so tiefen, in der Ursprünglichkeit der Völker, in dem mütterlichen Boden der menschlichen Allgemeinheit wurzelnden Klängen uns immer mächtig ergreift und daher, in grössere tonliche oder dichterische Werke, im Schauspiele eingeschoben, bis zu Thränen erschüttern kann.

Das Lied ist der treue Spiegel eines Volkscharakters. Ein Volk, das keine Lieder hat, hat keine Zukunft; in Moll singt das unterdrückte; das deutsche trägt die Bürgschaft seines Fortlebens, seiner künftigen Neublüte in dem «Wunderhorne» seiner Lieder.

Man rühmt der französischen Trikolore einen Zug um die Erde nach. Weiter als sie zieht das — *deutsche Lied*, leise die Völker zu den Empfindungen einer Menschheit erziehend.

Deutsch ist es und doch weltbürgerlich, weil das Deutschthum ein Weltbürgerthum, die deutsche Nationalität eine Ankündigung der Menschheit, der allumfassenden, ist.

Richard *Wagner* hebt in seinem Streben, Wort und Ton wieder zu Einem zu gestalten, und in seiner Polemik gegen die Arie, in der er nur ein vom Kunstsänger in die raffinirten höheren Kreise getragenes, des natürlichen Duftes entkleidetes Volkslied sieht, hervor, dass im Volkslied einst Wort und Ton gemeinsam war, ja noch heute gemeinsam entsteht.

Die neudeutsche Schule, treu ihrer Hinneigung zur Wortpoesie, strebt nicht nur nach gediegeneren Liedertexten, kennt mithin die frühere Furcht nicht, dass eine zu gute Dichtung die Aufmerksamkeit vom Tone ablenken, das Wort über die Melodie hinausragen könnte, sondern bemüht sich namentlich, Wort und Ton zu einem untrennbaren Ganzen zu verschmelzen, diesen an jenes auf das Engste zu knüpfen. Man kann in diesem Streben zu weit gehen, man kann, in-

dem man das einzelne Wort charakteristisch wiedergeben will, am Sinne des Ganzen sich verfehlen. Wilhelm *Fritze* in Bremen gibt uns, die «Frühlingsfeier» von H. *Allmers* nachdichtend, eine heitere Begrüssung des Frühlings, ein Gemälde der neubelebten Natur aus einem *bereits* hocherregten Herzen heraus und lässt sich nun in der Strophe:

Herz, nun lass dein banges Zagen,
Klopfe freudig in der Brust;
Willst du weinen, willst du klagen
In der allgemeinen Lust?

hinreissen, die Wörter «Zagen, weinen, klagen» kontrastirend zu malen und in der «allgemeinen Lust» als vereinsamte melancholische Wanderer einhergehen zu lassen. Wie der Deklamator irre gehen kann, der jedes einzelne Wort als Wort und ohne Rücksicht auf den Zusammenhang malen möchte, der z. B., wenn er zu sagen hätte: «Der Mann muss nie klagen» «Mann» mit grosser Energie, «nie» mit einer die Ewigkeit abspiegelnden Dehnung und «klagen» mit Schwermuth (statt mit verächtlicher Ablehnung) spräche, — so auch der Tondichter. Wundervoll wirkt es dagegen, wenn die charakterische Betonung mit dem Worte am sinnentsprechenden Orte zusammentrifft. Franz *Liszt*, den nur seine Schüler nicht überliszten sollten, zeigt sich in seinen Liedern gerade hierin als Meister. Nur daher konnte er es wagen, *Goethe*'s «Mignon» nach *Beethoven* noch einmal zu komponiren. Dieses Lied zeigt zugleich, wie der Musiker dem Dichter nachfühlen, ja die Dichtung noch steigern kann, — gleichviel, ob dies aus künstlerischem Instinkt oder — wie wahrscheinlicher in unserer reflektirenden Zeit — aus geistreichem Verständniss des Dichters hervorgeht.

Nachdem *Liszt* die drei Strophen durchgeführt hat, fügt er einen eigenen Schluss hinzu, wiederholt, von der ersten Strophe *herabsteigend*: «Kennst du das *Land?* Kennst du das *Haus*? Kennst du den *Berg»*, fährt fort: «Dahin, dahin geht unser Weg, o Vater lass uns ziehn» und wiederholt nun die letzte sehnsüchtige Bitte mit einer *zurück*gehenden und so glücklich steigernden Benennung des Angeredeten:

«O mein *Vater* — o mein *Beschützer* — o mein *Geliebter* — dahin!»

Goethe müsste in dieser Ergänzung nur die sinnigste Verschönerung seines Gedichts erkennen. Hier wird Wort und Ton so Eines, dass sie sich für immer in unserer Erinnerung vermält haben.

Das *Kunst*lied geht vom *Volks*liede namentlich darin ab, dass es durchkomponirt, jede Strophe mit einer selbstständigen Melodie oder doch mit einer wesentlichen Veränderung der Grundmelodie versehen ist. Für alle Fälle bleibt die Forderung der *Sangbarkeit* hier massgebend; nirgends verlangen wir so sehr wie hier die Seele der Tonkunst, die *Melodie.*

Die *Begleitung* des Liedes, zu welcher sich das Klavier mit seinem harmonischen Reichthum, die Orgel, die Guitarre und noch mehr die Harfe empfehlen, beschränkte sich ursprünglich auf die Angabe einiger Grundtöne oder Akkorde, erfuhr aber allmälig eine grosse Erweiterung. Eine einfache Begleitung entspricht den gesanglichen Zwecken vielleicht mehr, schon deshalb, weil sie die Aufführung erleichtert und nicht eine doppelte, selten vereinte Virtuosität — im Gesange und auf dem begleitenden Instrumente — verlangt. Die spätere Zeit begnügte sich jedoch mit dieser gar zu grossen Unterordnung des instrumentalen Elements nicht, umspielte die Melodie mit ankündigenden oder nachklingenden Tönen und flocht ganze Vor-, Zwischen- und Nachspiele ein. Die Neueren mögen hierin zu weit gehen und dem Instrumente jenes Uebergewicht zukommen lassen, das, ganz übereinstimmend, mehr als ein Operndichter dem Orchester einräumte.

Die Frage der *Tonmalerei* kehrt auch hier wieder. Soll der Text in der Begleitung wiedergegeben, das im Wort erwähnte Hör- und Sichtbare (Regen, Blitz und Donner, Unkenruf und Hahnenschrei, Hufschläge und Sonnenaufgang) mit Tönen gemalt werden? Erhöht dies die Wirkung des Ganzen oder lenkt es die Aufmerksamkeit vom Gesange ab? Ist es zuzulassen, unter der Bedingung, dass es schön klinge, oder abgesehen von dieser, wenn es nur charakteristisch ist? Wir haben uns über die Tonmalerei als solche ausgesprochen, glauben aber, dass sie eher in der Begleitung, als in der reinen, wortlosen Musik zu dulden ist, vorausgesetzt, dass ihr Eintreten nicht zu bizarr wirkt und die Phantasie eher anregt als abschwächt. Es verhält sich mit ihr wie mit Holzschnitten. Sie verderben die Lesewelt, wenn sie Selbstverständliches illustriren, unserer Einbildungskraft nicht Flügel, sondern nur eine Krücke leihen. —

Eine glückliche, nur selten gepflegte Verbindung von *Lied* und *Chor* ist der *Rundgesang.* «Das Lied an die Freude» von *Schiller.* Der Vorsänger tritt aus der Schar, als Sprecher derselben, und ruft das Echo derselben hervor, oder der einzelne Sänger spricht sein

Empfinden und Meinen aus und wird von einem reflektirenden Chore, der das Ausgesprochene zu einem Empfinden der Gesammtheit macht, begleitet.

Eine höhere Stufe gewinnen wir mit der Ode, die sowol in Bezug auf das Wort wie auf den Ton dem Kunstgesang angehört. Die Ode, bis auf *Gottschall* reimlos, würde der neudeutschen Schule näher liegen als der Zeit des schönen Styls, wenn sie nicht von den Dichtern vernachlässigt wäre. Der ganze Farbenreichthum der Tonkunst könnte hier entfaltet werden, geistreiche Betonung des Wortes, eine glänzende Begleitung wären hier am Orte. Die Ode, alle höheren Ideale feiernd, das Schöne wie die Wahrheit, Vaterland und Freiheit, ist nicht, wie man einseitig meinen könnte, auf die religiösen Stoffe beschränkt. Immerhin leitet uns ihr höherer Schwung zu diesen.

Rafael hat der Kirchenmusik eines seiner schönsten Gemälde gewidmet, von dem Friedrich *Schlegel* sagt:

«Das herrschende Prinzip in dem Bilde der h. Cäcilia ist das innigste Gefühl der Andacht, die im irdischen Herzen nicht mehr Raum findend in Gesänge ausbricht, so wie man wol auch auf grossen Anbetungsbildern des *Perugino* alles in eine fromme Begeisterung hinschmelzen sieht; aber da ist es eine stille Andacht, wie die feierlichen langgezogenen Töne alter Kirchenhymnen. In *Rafael's* Bild ist die Beziehung auf Musik noch bestimmter und es ist die ganze Wundertiefe und Wunderfülle dieser magischen Kunst hier entfaltet. Der wild in sich versunkene Paulus mit dem gewaltigen Schwert zur Linken erinnert uns an jene alte Kraft der Melodien, die Thiere bezähmen und Felsen bewegen konnte, aber den Menschensinn zerreissen und in wilde Begeisterung verkehren; die harmonische Hoheit der gegenüberstehenden Magdalena (ähnlich der Dresdner Madonna) erinnert an holden Einklang. Die Seele der in der Mitte stehenden Cäcilia ergiesst sich in einen Stral gerade aufwärts, der verklärte Ton dem Himmlischen entgegen. Durch die beiden anderen Nebenfiguren rundet sich das Ganze zum vollen Chor. Der kindliche Kreis der oben in Wolken schwebenden Engel ist gleichsam der Wiederschein, der Nachhall des Chors. Der klare Vorgrund und die zerstreuten Instrumente stellen uns die wunderbare Welt der Töne vor, auf deren Boden der heilige Gesang beruht.»

Keine Kunst, auch nicht die Poesie, verbindet sich so innig mit der Religion als die Musik. Welche malte auch die Gottheit, die unendliche, das selige Versenken in sie, das an einen pantheistischen Traum gemahnende Sterben und Aufgehen in ihr, die nimmer zu schildernde, nur in endloser Weltenfuge zu preisende Majestät, den unfassbaren Begriff der Ewigkeit, die Seligkeit der gebenden und empfangenden Liebe, wenn nicht *die* Kunst, deren einzelner Ton schon eine Unendlichkeit, eine Allgemeinheit in sich trägt, die der allumfassenden Macht entspricht, welche die Welt trägt, als ihr Kleid trägt.

Am unsichtbaren oder nur im ganzen All erst erfassbaren Gotte scheitert die bildende, am unsagbaren Gefühl die redende Kunst.

So allgemein der Ton auch ist, so verschieden haben trotzdem Zeiten und Meister in ihm gebetet, verschieden der gemüthvolle *Haydn*, der gewaltige *Händel*, verschieden der «mit Anmuth vertraute» *Hasse*, der «tiefsinnige» *Orlando Lasso*, verschieden der *Luther der Töne* — *Bach* — und das hohe heilige Johannesgemüth eines *Palestrina*.

Diese beiden sind wol als die grössten Meister der eigentlichen Kirchenmusik zu betrachten, jener die Grundsäule der protestantischen, dieser der katholischen.

Die erstere muss nothwendig, aus ihrer religiösen Anschauung heraus, welche in dem Menschen einen Gefallenen, der Rechtfertigung Bedürftigen, in Gott vor Allem den hohen Richter und Weltenlenker, im *Wort* die ewige Urquelle sieht, nach Grösse, nach Einfachheit in der Grösse, nach Erhabenheit streben, in den Mitteln sich beschränken und die instrumentale Seite unterordnen, um dem *Gedanken*, dem *Worte* Raum zu geben. Und selbst dieser Gesang ist nur ein Beiwerk des Gottesdienstes, der Rahmen des gesprochenen Wortes, die *Zusammenfassung* der *Gemeinde* im Choral nach dem Geiste des *allgemeinen* Priesterthums.

Die katholische Kirchenmusik tritt in einen bildergeschmückten Raum, spricht *zu* phantasieerregten Menschen und *aus* solchen, steht nicht neben, sondern mitten im Gottesdienste und ist das Kind einer religiösen Anschauung, die in Gott vor Allem den liebenden, immer zur Vergebung bereiten, stündlich versöhnbaren Gott anbetet, aus dem Madonnenkultus die süssesten träumerischen Gefühle schöpft und alle Wege von Teufeln bedroht, aber auch von Engeln behütet sieht, die endlich nicht im *Worte* abgeschlossen ist, sondern eine ewige,

fortlebende Offenbarung kennt. (Dieser schöne Gedanke ist freilich im Pabstthum eine Fratze geworden!)

Die Musik dieser Religion muss zu reichen Mitteln greifen und der dürstenden, das bestimmte Wort fast fliehenden, nach dem Unendlichen, Unfassbaren, Geheimnissvollen sich sehnenden Seele mit der Herbeiziehung aller instrumentalen Kräfte entgegenkommen. Damit war die Gefahr auch hier gegeben, die den ganzen, an den sinnlichen Menschen zu ausschliesslich sich wendenden Katholizismus dem Untergange zuführt, die der *Verweltlichung*.

Wir wenden uns, bevor wir auf diesen Verfall zu sprechen kommen, den einzelnen bestehenden Arten der Kirchenmusik zu und zwar — mit Uebergehung der sogenannten *Responsorien* oder der vom ganzen Chore, von der ganzen Gemeinde ertheilten Antworten — dem *Choral*.

So — cantus choralis — hiess ursprünglich jeder Chorgesang; die Kirche nahm die Form auf und legte den Melodieen des Volkes erbauliche Texte unter. Die ältere katholische Kirche besass bereits manche derartige «köstliche Lieder», wie *Luther* sie nennt; die Hussiten erneuerten das volksthümliche Fundament der Kirche und pflegten daher auch den Volksgesang; die evangelische Kirche beschränkte ihren ganzen Kultus auf ihn und die Predigt, auf *Volk* und *Wort* ihn bauend, und besass ihre Marseillaise wie andere grossen Volksbewegungen, ihr: «Ein' feste Burg ist unser Gott.»

Wie der Ursprung, ist der Charakter des Chorals ein volksthümlicher. Meist einstimmig gesungen, bewegt er sich in einem höchst mässigen Umfange, gibt die Melodie in den wesentlichsten Tönen, vermeidet alle schmückenden und gibt ihnen das gleiche Zeitmass.

Der Choral bildet hierin den schärfsten Gegensatz zum Marsch, der einen scharf markirten Rhythmus liebt; er ruft auch zur That auf, er tritt in das Leben, in die Gegenwart, in die *Zeit* hinein.

Das religiöse Gefühl kennt *keine Zeit*, weder Vergangenheit noch Zukunft, nur die unermessbare Ewigkeit; es drängt auch nicht zu ruheloser That, sondern zu einem seligen Frieden; es flieht die Missklänge wie die Zeitwechsel des Diesseits. Nicht blos dem Glücklichen, noch mehr dem Frommen «schlägt keine Uhr». Daher fliesst der Choral wie ein sanft und ewig gleichmässig bewegtes Meer dahin.

Diese Erklärung des Cantus firmus dürfte dem Grunde vielleicht näher kommen als die jenes katholischen Aesthetikers, der — nach

Carriere — behauptet: Der Choral betone deshalb alle Silben gleich lang, weil *alle Silben* der Bibel gleich wichtig seien!

Was den Text der Chorale betrifft, so soll er, was eigentlich selbstverständlich sein sollte, *lyrisch*, nicht didaktisch oder beschreibend sein. So heilig auch das Wort der Bibel sein mag, sangbar ist gewiss nicht jedes. —

Der Choral, dem *Mattheson*'s Anhänger nicht blos die Kunst, ja den Charakter einer Musik absprechen wollten, und den selbst ein *Nägeli* der Einstimmigkeit wegen eine «der grellsten Entartungen der Kunst» nannte, erhebt sich zum strenger gebauten Kunstgesange im *figurirten und fugirten Choral*. *Händel* und *Bach* liebten es, ihre irdischer, leidenschaftlicher bewegten Chöre in einen Choral münden zu lassen, alle Stralen des Empfindens im Brennpunkte der Gottesliebe festzubinden. —

Die *Motette* steht dem Choral ebenfalls als eine höher entwickelte Form gegenüber.

Der Name, der schon im dreizehnten Jahrhundert von *Franco* von Köln gebraucht wird und vielfache Deutungen erfuhr, stammt aus der provençalischen und altfranzösischen Poesie. *Mote* bedeutete ein den Scherzliedern gegenüberstehendes *Spruch*gedicht, daher das italienische *Motto*, das wir noch heute im Sinne eines Spruches verwenden, und das verkleinerte motetto.

Der Motette liegt in der That ein der Bibel entlehnter *Spruch* zu Grunde; der Text ist daher scheinbar in Prosa, richtiger gesagt, in der Form des biblischen *Parallelismus*, auf den wir später zu sprechen kommen und der eine Art von *Gedanken*reim Satz und Gegensatz nebeneinanderstellt, geschrieben. Schon diese Form des Textes begünstigt eine Gliederung des darauf gebauten Tonstückes in mehrere Theile.

Die Motette gleicht einer musikalischen Predigt und wiederholt den Grundgedanken in wechselnder, steigernder Form. Der Charakter ist mehr didaktisch als lyrisch, mehr der des Lehrgedichts als des Liedes.

Die neue Motette sucht diese Form durch Wechsel von Chor und Gegenchor, Einzelgesang und Chor zu beleben; doch auch sie schliesst die Begleitung, mit Ausnahme der Orgel etwa, aus und ist daher meistens *alla capella* d. h. nur für Singstimmen geschrieben.

Verwandt der Motette und eine Brücke zu der Kantate ist das *Anthem*, nach *Chrysander* eigentlich ant-hymn oder *Gegen*gesang;

dieser Name beziehe sich auf den altüblichen Wechsel von Priester und Gemeinde. Mit der Motette theilt das Anthem das zu Grunde liegende Bibelwort, mit der Kantate das reichere Kolorit und die Herbeiziehung der Instrumentalmusik.

Verwandte Formen sind ferner der *Psalm* und die *Hymne*. Der erste ruft zunächst die Frage hervor, ob er zum Einzel- oder Chorgesange geeignet sei. Franz *Liszt* hat den dreizehnten Psalm: «Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen? Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir?» für Solo und Chor geschrieben. Ist das blos die Empfindung eines Einzelnen oder die gleichsam im Chor repräsentirte *Menschheit*, die, als ein Sammelbegriff, trotz der Vielköpfigkeit als ein grosses *Ich* hintreten kann?

Von den Psalmen hat namentlich der 51. «*Miserere mei, Deus*» zahlreiche Kompositionen hervorgerufen; er wird am Charfreitage in der sixtinischen Kapelle nach überlieferten heilig gehaltenen Weisen vorgetragen.

Aehnliche berühmte *Hymnen*texte der katholischen Kirche sind der sogenannte Ambrosianische Preisgesang: Te Deum laudamus, das *Händel* in die protestantische Welt übertrug, das die Madonna feiernde *Magnificat*, der Anruf an den heiligen Geist, *Veni sancte spiritus*, das Ave Maria, das Salve regina, das tieferschütternde *Stabat mater dolorosa*. Sie leiten uns zu der, der katholischen Kirche eigenthümlichen *Messe*, welche, in der protestantischen untergegangen, in einer künftigen eine Erneuerung erleben, zu einem echt menschlichen Liebesmale am Todestage des Stifters mit aller Verklärung der Tonkunst werden kann. Wir wissen, dass *Luther* selbst die Messe beibehalten, nur das Schriftwidrige entfernen und selbst — an hohen Festtagen den *lateinischen* Text zulassen wollte! Heute besteht eine sogenannte protestantische Messe (Missa brevis) aus jenen zwei Theilen allein, welche wir als das «Kyrie» und «Gloria» kennen lernen werden.

Die Messe, welche aus Arien, mehrstimmigen Solosätzen und Chören besteht und entweder als reine Gesangsmesse oder mit Orchester geschrieben werden kann, wird bei ihrer Aufgabe, *Andacht* und *Sehnsucht nach Heiligung des Herzens* auszusprechen, vor Allem nach Würde zu streben, alles Opernhafte und Weichliche zu vermeiden, die instrumentale Welt wie auch die Dissonanz mit Mass zu benützen, diese vielleicht ganz zu entfernen haben, es sei denn, dass ein Anklang

an das Diesseits charakteristisch zu malen wäre, um den Aufschwung zu der Welt des «Dort» nur um so energischer hervorzuheben.

Eine reiche Skala von Gefühlen ist in der Messe dem Tondichter als Stoff geboten: innere Zerknirschung und Ahnung der Seligkeit, das Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstral des Weltgerichts und die männliche Erhebung zum Unendlichen!

Die Messe ist stets an *denselben Text* gebunden! *Hand*, der die Vielseitigkeit desselben als eine Art Entschädigung für diese monotone Fesselung der musikalischen Phantasie rühmt, freilich auch das Unsangbare mancher Stellen wie «factorem visibilium omnium et invisibilium» einräumt, erinnert an die *Tragiker der Griechen*, die auch wiederholt dieselben Stoffe behandeln mussten und daher leicht, um die Scylla der Wiederholung und des Selbstkopirens zu vermeiden, in die Charybdis des Abirrens vom alten hohen Style geriethen.

Die Messe besteht aus vier Haupttheilen: *Introitus*, *Offertorium*, *Canon*, *Communio*.

Der erste Gesang enthält nur die Worte: «*Kyrie eleison*, *Christe eleison!*» (Herr, erbarme dich! Christus, erbarme dich!) Man hat die beiden letzten Worte auch als einen selbstständigen Mittelsatz behandelt und hierauf das Kyrie wiederholt. Nun folgt der Lobgesang Gottes und des Heilandes: «*Gloria in excelsis Deo!*» In textlicher Beziehung ungünstig, an abstrakten Begriffen reich ist das *Credo* (in unum Deum), das Glaubensbekenntniss der Gemeinde.

Nach der Weihe des Brodes und Weines beginnt der dritte Theil (Kanon) mit dem *Sanctus*, dem Preise der Heiligkeit Gottes; der Wandelung folgt die Versöhnungsbitte des «*Agnus dei*» und das flehende Wort: «Dona nobis pacem». Dem «*Ite*, *missa est*» (Geht, es ist vollbracht) des Priesters antwortet der Dankruf der Gemeinde; «Deo gratias!»

(*Marx* nimmt *sechs* Haupttheile an: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus.)

Die *Todtenmesse* führt von dem Anfangsworte des auch hier ein für allemal vorgeschriebenen Textes den Namen «*Requiem*». Sie folgt der scheidenden Seele — eine musikalische *Divina comoedia* in das Jenseits, fleht um die Gnade, die unser Aller in der ernsten Stunde gedenken möge, und verherrlicht den Weltrichter im bangenden Hinblicke, am Thore der Ewigkeit.

Die Todtenmesse, die nicht blos *einem* Todten, sondern den Sterblichen allen gelten, keine prunkende letzte Ehre, sondern eine düstere Mahnung, ein Scheideklang zwischen Erde und Himmel sein soll, besteht aus fünf Theilen:

Der erste Theil (Requiem) erfleht die Ruhe der Verblichenen und erhofft sie für Alle.

Der zweite (Dies irae, Tag des Zornes) malt, auf der Grundlage eines hochpoetischen, von Tommaso Celano gedichteten Textes, den Tag, die Schrecken, das Bangen, die Majestät des Weltgerichts.

Der dritte Theil (Domine Jesu) ruft den Ueberwinder des Todes als Erlöser auf, der vierte (Sanctus) wird zum Lobgesange aus getrösteter, gehobener Seele, der fünfte (Agnus Dei) kehrt zum Beginne, zu der Bitte um die sanfte Ruhe der Todten zurück.

—— • ——

Die Kirchenmusik hat sich auf der Höhe *Palestrina*'s nicht behaupten können; sie verfiel mit dem schwindenden Glauben; *Bach*'s und *Händel*'s Nachfolger schrieben für eine Kirche, mit der sie innerlich nicht mehr zusammenhingen. Die Kunst, *ihre* Kunst schwebte ihnen vor, nicht die Religion, *ihr* Ruhm und nimmer der des Weltbaumeisters!

Wir wollen unseren grossen Künstlern der Epoche des «schönen Styls» nicht vorwerfen, dass sie Kinder ihrer Zeit, grosse Musiker und mittelmässige Katholiken waren; aber wir können das kunstgeschichtliche Ergebniss nicht verschweigen, dass sie ein der Kirchenmusik fremdes, ein *weltliches* Element in sie hereingetragen haben. Das gilt schon von *Haydn*, der selbst gestand: «Wenn ich an meinen Gott denke, so werde ich so lustig, dass ich mich nimmer zu lassen weiss.» Der Katholizismus verschliesst sich einer solchen heiteren Auffassung des Lebens, selbst auch der Beziehung zu Gott zwar nicht, wenigstens der ältere, gleichwol wird man in *Haydn* die Aufklärungsepoche wiederfinden: er war kein Grübler, daher äusserlich ein Katholik, innerlich eigentlich Deist im Sinne der rationalistischen Zeit, vor Allem aber Musiker.

Mozart führte das mystische Element des Maurerthums in die Kirchenmusik ein; er kann voll Seele und Grösse sein, Liebe predigen und die Gedanken der Ewigkeit heraufbeschwören, nur der gewisse katholische Duft fehlt auch hier. Sarastro spricht und nicht der

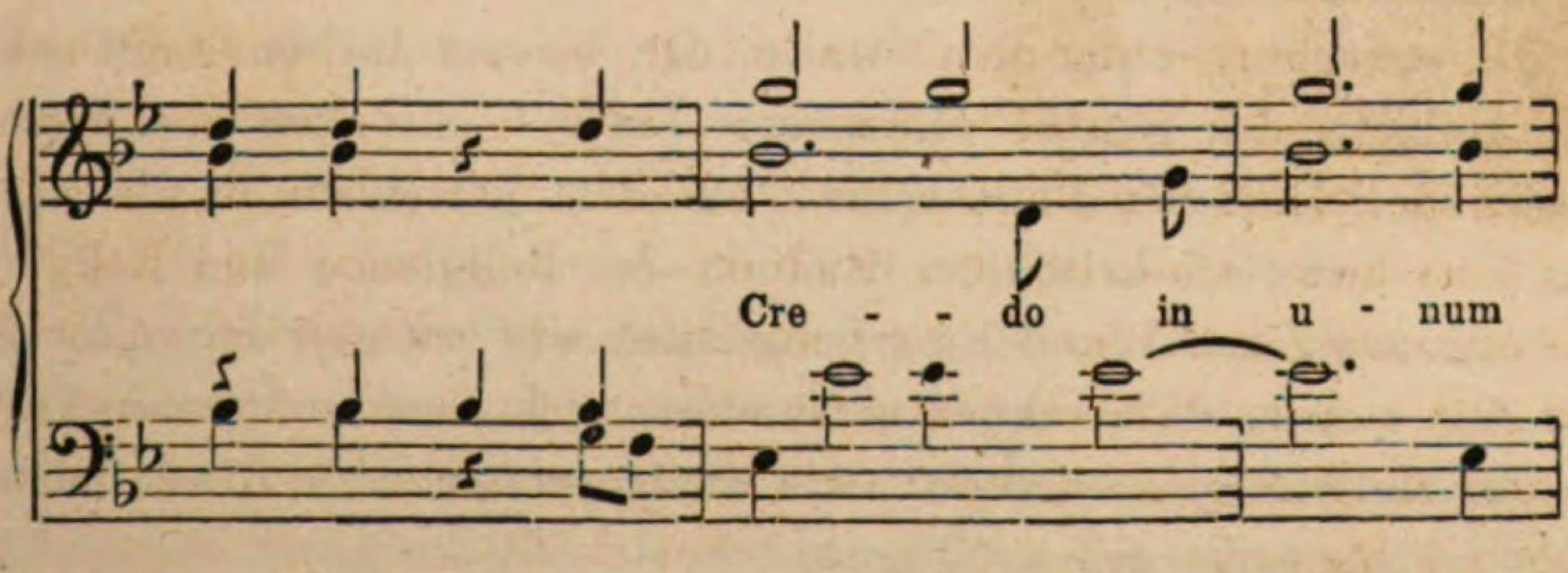
«Zauberer von Rom», ein «freier Mann von gutem Rufe», aber kein mönchischer Sinn.

Haydn hat an *Beethoven* gefrevelt, da er ihn einen Atheisten nannte, — ein Vorwurf, den dieser durch Töne und Worte, auch durch die bekannten *Inschriften* *, namentlich durch seine tiefreligiösen Symphonien schlagend widerlegte — gleichwol ist es wahr, dass in ihm ein grosser religiöser Freigeist in die katholische Kirche eintrat. Wir haben hier nicht die erste, noch am Gängelbande der alten Zeit einhergehende, sondern die *zweite*, es zerreissende Messe im Auge.

Jener Freigeist tritt nicht etwa mit frivolem Sinne, nicht einmal mit abgeschlossener, fester Verneinung des Positiven in die Kirche; eine gewaltige Subjektivität durchbricht in ihm die Schranken des vorgeschriebenen Gottesdienstes, aber sie kämpft auch mit sich selbst, mit dem Zweifel; er fühlt, dass wir eine ewige Offenbarung in der eigenen Brust tragen, und doch, wieder irre an sich selbst, ruft er ein erschütterndes *Credo*, — erschütternd aber nicht überzeugend.

Wie einfachgross und mächtig sind *Palestrina*'s oder *Bach*'s Glaubensbekenntnisse!

Beethoven ruft alle Mittel der Kunst herbei, er zwingt sich; er *will*, er *muss* glauben. Mit allen Stimmen, mit vollem Orchester ruft er trotzig:



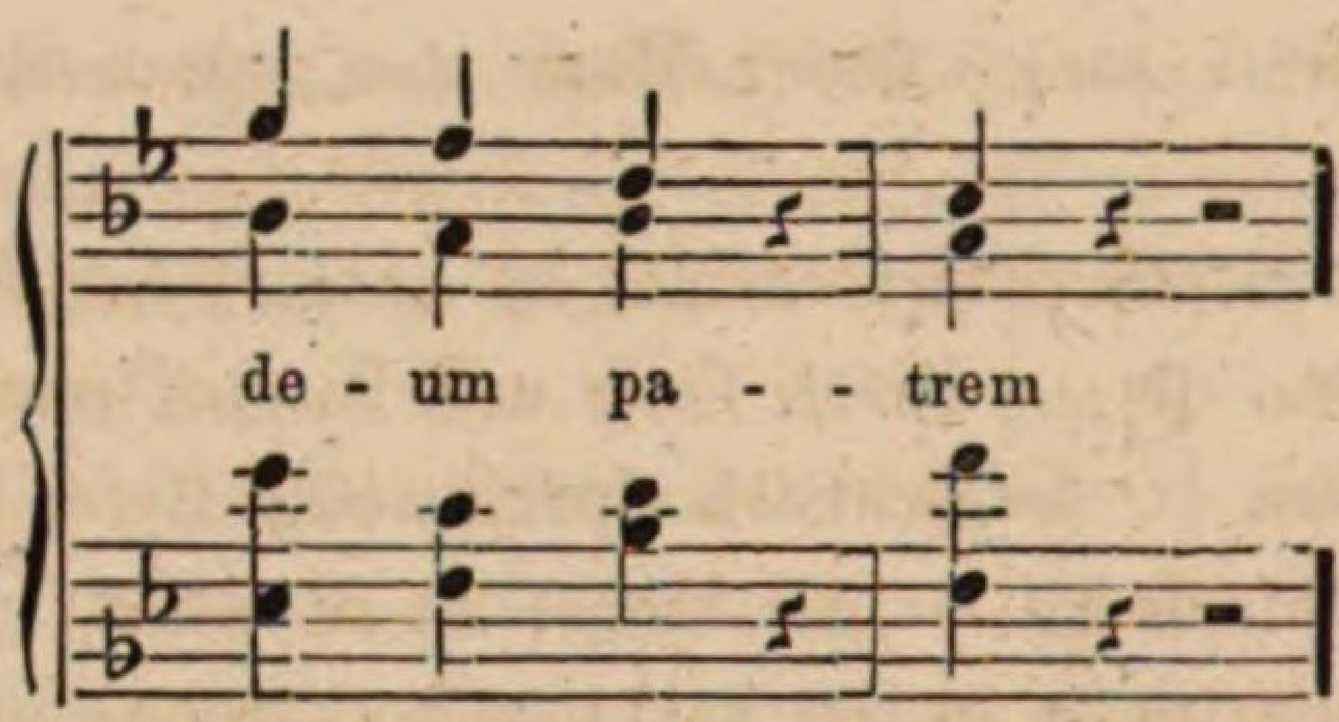
* *Beethoven* hatte die drei *Inschriften* des Tempels zu *Sais* abgeschrieben und unter Glas und Rahmen vor sich *auf dem Schreibtisch* aufgestellt:

„Ich bin, was da ist."

„Ich bin Alles, was ist, was war, was sein wird; kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben."

„*Er* ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig."

Diese herrliche Reliquie ist noch erhalten.



Das ist nicht *Palestrina's* süsser Laut, in dem er das Wort wie in einem krystallhellen Kelche trägt, das ist nicht *Bach's* altlutherische Weihe. —

Die römische Kirche konnte die Liturgie, aber nicht die Kunst festhalten. Die deutsche Pedanterie schrieb die alten Formen nach, ohne sie beseelen zu können, und der italienische Leichtsinn goss in die alten Schläuche — neuen, *irreligiösen* Sinn. Man machte Präludien aus Ouverturen, Choräle aus *Verdi'*schen Opernmotiven!

So lange die Laienwelt neben den Kirchen und dieser Kirchenmusik in Gleichgültigkeit oder in einem flachen Rationalismus befangen dastand, konnte keine Wendung zum Besseren eintreten.

Sie beginnt erst mit *Mendelssohn*, der — aus dem Judenthum in das Christenthum herübertretend — eine gewisse Frische und Ursprünglichkeit mitbrachte, welche die Genossen der Kirche selbst verloren hatten.

Da erwachte, unter den Stralen der heissen Julisonne ein neues, alle Gebiete des Geistes erfassendes Leben; aus den spekulativen Tiefen der deutschen Philosophie, aus dem Versenken in die Natur, aus dem historisch-kritischen Studium der Religionen und Religionsstifter, aus Zweifel und Forschung stieg ein erneuter *religiöser Zug* der Zeit empor. Wie schwer versündigen sich Jene an unseren Tagen, welche sie irreligiös schelten! wie wenig verstehen sie diese Geburtswehen kommender grosser Tage!

Der Pantheist der Gegenwart ist von mehr religiösem Geiste erfüllt als der Buchstabengläubige der blindesten Vergangenheit, der Materialist von tieferer Humanität als die Ketzerrichter zu Madrid.

Aus diesem Geiste schrieben *Schumann*, *Berlioz* (die Kindheit Christi), *Wagner* (das Liebesmal der Apostel), *Liszt* ihre Versuche, die Kirchenmusik zu erneuern.

*Kirchen*musik? Das Wort ist falsch gebraucht. Wir müssen eine *Kirchenmusik*, die für die Aesthetik im Augenblicke streng-

genommen nur noch im geschichtlichen Sinne besteht, und eine *religiöse Musik*, die noch den Vorzug hat, keinem äusseren Zwecke dienen zu müssen, bis auf Weiteres *trennen*.

Aehnlich sprechen wir von einer *religiösen Malerei* — ich denke an *Kaulbach's* Philosophie der Geschichte in Farben, an *Lessing's* Reformatoren, an *Schirmer's* historische Landschaften, der die Thaten des Menschen im Weltorchester der Natur nachklingen liess — ähnlich werden wir von einer *religiösen Dichtung* sprechen und ihre Propheten in *Lessing* und *Herder*, *Goethe* und *Schiller* verehren.

Die Kirche kennt *diese* religiöse Musik nicht, weil sie wie die Menschheit ohne Bekenntniss dasteht; aber einst wird diese verpönte neue religiöse Weltanschauung die Religion der Menschheit und die *religiöse* Musik wieder die *Kirchen*musik geworden sein.

Die gehoffte neue Religion der Zukunft wird sich einen neuen Kultus bauen, des Lebens Ein- und Ausgang, den Bund der Liebe, die *erste Wehrhaftmachung* des Jünglings, die Gedenk- und Schlachttage des Volkes, die Heroen der Menschheit, den Erlösungstod Christi, das Brudermal der Gleichheit vor Gott — *Wagner* ergriff auch hier einen Kernstoff — mit Wort und Tönen feiern.

Die Kunst wird wieder in einen engen Bund mit der Religion treten, wie diese mit der Philosophie; ja die Religion wird — wie in den Tagen der Griechen — vor Allem durch das Medium der Schönheit sich offenbaren.

—— • ——

Auf der Höhe des lyrischen Gesanges steht, das Drama wenigstens in der Form der Wechselrede vorbereitend, die *Kantate*.

Der Name *cantata* wird schon im vierzehnten Jahrhundert von Kirchengesängen gebraucht; jetzt kann der Stoff geistlich und weltlich sein. Sie wendet alle Formen der Gesangsmusik, Rezitativ und Arie, Lied und Chor an und ist die musikalische Darstellung einer lyrischen Gefühlssituation einer einzigen oder mehrerer Personen.

Man hat auch kleine Oratorien und Dramolette mit dem Namen einer Kantate bezeichnet; dies mag gestattet bleiben, wenn das Dramatische, die Handlung, Nebensache, der Erguss der Gefühle das Wesentliche ist. Idyllische, auch allegorische Vorgänge können sich ebenfalls in diese Uebergangsform kleiden.

Wenn auch diese der *Dialog*, also eine *dramatische* ist, das Wesen der Kantate mus *lyrisch* bleiben.

Das unterscheidet sie von Oratorium und Oper.

Die epische Gesangsmusik.

Wir zählen zu dieser die *Romanze* oder *Ballade* und das *Oratorium*.

Der Vortrag des *Epos* oder eines ganzen Heldengedichts ist uns Neueren unbekannt; die Griechen besassen ihr Homeriden und hatten die Geduld, ein ganzes homerisches Epos in einem bestimmten Zeitraum von wechselnden Rhapsoden vortragen zu hören.

Abgesehen davon, dass wir kein Epos, weil keine epische Zeit, besitzen, ist keine Wahrscheinlichkeit eines gesungenen Epos für die nächsten Jahrzehende vorhanden. Auch fühlt die Aesthetik der Gegenwart keinen Beruf, den Wunsch eines derartigen Versuches auszusprechen.

Ueber den Unterschied von Romanze und Ballade können wir uns erst bei der Poesie ergehen; für den Musiker ist derselbe, wenigstens was die äussere Form anbetrifft, weniger wesentlich, es wäre denn, dass man der Romanze einen mehr liedartigen, zuweilen selbst mit einem Kehrreim versehenen Charakter zuschriebe. Die Musik bedient sich des Wortes «Romanze» zuweilen sogar, um ein lyrisches Gesangstück zu bezeichnen.

Wir wollen uns hier vorläufig des Einen, geläufigeren Namens der Ballade bedienen. Dass der Name auf den alten Gebrauch des Tanzliedes hinweist, auch davon später.

Die Volksballade kennt nur Eine Melodie, die bei jeder Strophe wiederkehrt, eine Form, die mit einem epischen Gedicht noch mehr im Widerspruch steht als mit einem lyrischen und uns höchstens durch die Naivetät anzieht, lächeln macht, zuweilen auch rührt, mit der wir die ernsteste Situation in dieselbe Weise gekleidet hinnehmen müssen, in der uns der vielleicht ganz heitere Eingang gegeben worden war.

Die volksthümliche wie die durchkomponirte Ballade hat das gemeinsam, dass ein in energische Hauptzüge gedrängter epischer Stoff in lyrischer, zuweilen sogar in einer, dramatische Wechselreden einflechtender Form dargestellt wird. Wir erinnern an *Herder*'s Oluf, an *Goethe*'s Erlkönig.

Die Ballade liebt aus alten Tagen das Düstere, Wunderbare, Tragische. Die Musik sieht hier mehr auf den Ausdruck als den Schmuck

des Gesanges, wird eine einfache Bauart der Melodien, schon durch die deklamatorische Richtung bedingt, begünstigen und unter Umständen selbst die Schönheit dem Charakteristischen unterordnen. Was wir von der Begleitung des Liedes und namentlich von der Tonmalerei sagten, trifft auch hier zu.

Schubert, *Löwe*, der Schwede *Lindblad* sind hier Meister; eine der besten Balladen, im Augenblicke noch ungedruckt, wurde an der dritten Versammlung der deutschen Tonkünstler (von einer der ersten Altsängerinnen Marie *Hauser*) vorgetragen: «*Russische Ballade*» von Y. von *Arnold:*

Jedem heilig wol ist der Allerseelentag.

Das Lied darf zu den Perlen der Ballade gezält werden.

Liszt schliesst sich auch hier der Richtung an, der erzählenden Dichtung dramatischen Hauch einzuflössen; es liegt dies im Geiste der Zeit wie im ursprünglichen Wesen der Ballade. Der Erfolg dieser Kompositionsweise erschwert sich nur durch den Umstand, dass sie nicht nur technisch vollkommen gebildete Sänger, sondern auch Verständniss, Seele, Mitleben, fast auch schauspielerische Gaben verlangt.

Das Oratorium

ist jünger als das Schauspiel, aber älter als die Oper. Es hängt mit den Mysterien oder geistlichen Schauspielen des Mittelalters zusammen, bei denen die Musik zwar eine untergeordnete Stellung einnahm, aber auch in dieser Beschränktheit der Kirche, ausserhalb der es keine selbstständige Tonkunst gab, entlehnt werden musste. Jene Mysterien stellten nur religiöse Stoffe, vor Allem das *Leiden Christi* theatralisch dar; daher auch ihr Name «*Passionsspiel*», unter welchem sie sich im deutschen Alpenland (Oberammergau) bis heute erhalten haben.

Die Betsäle oder *Oratorien*, welche sich nicht blos in Klöstern, sondern auch in Schlössern und Wohnungen fanden, vermittelten diese Spiele mit der Kirche und riefen eine «Mischform von Gottesdienst und Kunst» hervor.

Philipp *Neri*, ein Priester zu Rom, leitete (1574) das Oratorium der Gesellschaft zur Bekehrung und liess, von Johannes *Animuccia*, dem Vorgänger *Palestrina*'s, unterstützt, erbauliche Vorträge mit vierstimmigen religiösen Gesängen abwechseln. So entstand — *neben* der Kirche — das Oratorium, das *Neri* auch dadurch vorbereitete, dass

er biblische Stoffe (Christus und die Samariterin, Tobias und der Engel) herübernahm und mit Musik verbunden darstellen liess.

Als der eigentliche Schöpfer und Vollender des Oratoriums in unserem Sinne ist *Händel* anzusehen; er trug in ihm den Kranz davon, wie *Bach* in der Passion, *Mozart* in der Oper, *Beethoven* in der Symphonie. Das Oratorium ist wesentlich *deutsches Volkseigenthum*; oft war es unser letztes Bollwerk im Kampfe mit der fremden Oper.

Das Oratorium ist in neuerer Zeit mehrfach angegriffen, als eine unfertige Form, von *Brendel* als eine zukunftslose Vorstufe der Kunst bezeichnet, von Richard *Wagner* geradezu verworfen worden. Von *Wagner*, der zuweilen auf dem Wege zum Oratorium steht! Vielleicht gerade deshalb . . .

Die Vertheidigung des Oratoriums liegt in ihm selbst; es ist berechtigt — nicht wie das Lesedrama — aber wie der Roman, den man ja ähnlich als eine Vorstufe des Drama's bekämpfen könnte. Das Oratorium erzeugt in seiner Art ein *Höchstes*, das von keiner anderen Kunst oder Kunstform erreicht wird. Hierin liegt seine Berechtigung.

Hand erklärt es als das «lyrische ernste Drama in musikalischer Darstellung, ohne Aktion».

Das Oratorium mischt lyrische, epische und dramatische Elemente (wie der Roman), aber es ist kein Drama, wenn es auch mit diesem die dramatische Form, das Hervortreten der einzelnen Personen aus dem epischen Rahmen theilt; sein Grundcharakter ist der *epische*.

Alles Geschehen auf Erden entsteht aus dem Akkord der menschlichen Freiheit und der höheren, von Gott gesetzten *Nothwendigkeit*. Das Drama betont jene, die epische Dichtung diese. So das Oratorium; daher sein religiöser Charakter, selbst bei weltlichen Stoffen.

Im Drama wiegt die Handlung, im Oratorium die Begebenheit, die *Schickung* (im doppelten Sinne als *Sendung* und *Geschick*) vor; dort trägt der Held das Ganze, hier das Ganze den Helden, d. h. nicht in dem Sinne, dass es zum Piedestal desselben wird, vielmehr in dem, dass er mit allen Eigenthümlichkeiten im *Ganzen*, in seinem *Volke* wurzelt. Der Held des Oratoriums siegt oder geht, sich opfernd, siegend unter; sein Wille ist im Einklange mit dem Höchsten; er endet, wenn er fallen muss, mit dem Segen der Gottheit und *frei von Schuld*.

Wo ein innerer Kampf oder ein Ringen mit der Gottheit beginnt, beginnt auch das Drama, selbst wenn dramatische Konflikte noch fehlen, und die Lyrik überströmt. So «Faust», so *Byron*'s «Manfred».

Das Oratorium stellt statt ähnlicher innerer Kämpfe mit Vorliebe *äussere* und gerade solche dar, welche den *Bühnenraum überragen* und von dem Auge der Phantasie lebhafter gemalt, als auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, veranschaulicht werden können — *Schlachten, Zusammenstösse von Massen, Konflikte von Völkern.*

Das Oratorium, welches, dem Relief und dem poetischen Relief d. h. dem Roman ähnlich, eine grosse Breite gestattet, muss nicht wie das Drama mit Gestalten kargen; es kann auch über Ort und Zeit kühn hinwegspringen, ja es kann sogar zwei gleichzeitige, aber an weitentlegenen Orten eintretende Vorgänge uns gleichzeitig vorführen, hier der Chor der Heiden, dort das Lager der Christen.

Wir können mit *Vischer-Köstlin* drei Arten des Oratoriums unterscheiden.

I. Das *lyrische* Oratorium, welches die Gefühle ausspricht, welche der Hinblick auf eine bestimmte Begebenheit in uns hervorruft.

Als Beispiel diene *Händel*'s gefeiertes Meisterwerk «*Messias*».

Händel lässt hier nicht die Gestalten des Evangeliums hervortreten, sondern führt uns durch dasselbe, fromme Betrachtungen anknüpfend; er lässt dieses Evangelium als einen epischen Stoff *vor uns* liegen, dessen Verlauf und Ausgang wir bereits kennen, nicht erst jetzt erfahren sollen. Wir möchten daher den Messias so auffassen: Der Stoff liegt vollendet und Allen wohlbekannt als Evangelium vor *uns*, vor der *Menschheit*. Als der symbolische Repräsentant der Menschheit tritt der Chor auf, beschaut die Thaten seines Heilandes und spricht die Gefühle aus, die im Gemüthe des Beschauers entstehen. In der ursprünglichen Intention würde es liegen, den Chor durch das ganze Werk ununterbrochen hindurchzuziehen. Um theils die Darstellung mannigfacher zu machen, theils um verschiedene Gefühle auch äusserlich als besondere darzustellen, treten die Führer der vier Stimmen aus dem Chore hervor; aber auch diese dürfen nicht als individuelle Erscheinungen aufgefasst werden. Auch sie sind nur symbolische Vertreter der Menschheit. So treffen wir in Einem Werke epische, lyrische, dramatische Momente. Das Epische beschränkt sich nur auf Andeutungen; das Lyrische bildet den Grundton, indem Alles Aussprache der Betrachtung und des Gefühles ist; das Dramatische besteht in dem Fortschritte und der Steigerung des Gefühls. In seiner vollen Bedeutung aufgefasst, erscheint uns der «Messias» als *ein grossartiger Monolog der Menschheit*; denn wir sehen hier, was eben den Monolog

charakterisirt, lyrische Gefühle mit dramatischer Steigerung vorgetragen. Der Ausdruck Monolog rechtfertigt sich, wenn wir uns eben die Menschen in ihrer Gesammtheit als Ein Wesen denken. Der Chor im Messias ist trotz seiner Vielheit nur als eine Einheit zu betrachten, als die Menschheit. Indem uns *Händel* das Seelenleben der vom Heiligen durchdrungenen Menschheit entrollt, verkündigt er mit unverwüstlicher Macht und Wahrheit das Geheimniss des Christenthums.

«*Messias*» ist eines jener Werke, an denen jedes Zeitalter seine Kraft erprobt, und die eine reinigende Gewalt über alle Gemüther ausüben. Es gleicht einem gothischen Dome, an dem die gigantische Idee des Baumeisters mit Treue durchgeführt ist, wo all das Einzelne in einem wunderbaren Einklang steht; der erste Anblick verwirrt vielleicht den Eintretenden, aber immer mehr wird er erkennen, dass hier eine tiefliegende Harmonie Alles verbinde. Die Grundidee des Messias, die Erlösung der Menschheit durch Christus, ist im ersten Theile, der Verheissung, mit wenigen Strichen kräftig angedeutet, in den folgenden Theilen treu festgehalten, ergreifend an das Ziel geführt. O welch' ein Heldengedicht! Man höre die Trosteswortе des Tenors. Berge und Thale ebnen sich, denn die Hoheit des Herrn wird offenbart, und alle Völker schauen den Verheissenen. Mit geheimnissvoller Melodie kündigt sich die Arie an: wer mag bestehen, wenn er erscheint? Schauer durchbebt unser Wesen; wir fühlen uns daher getröstet, als nach der dunklen Völkernacht ein grosses Licht erscheint, als die Geburt des Kindes den neuen Morgen verkündigt. Sie stimmt uns wehmüthig wie Klage einer fernen, glücklichen, verlorenen Welt, aber lässt auch in uns die Ahnung einer Rückkehr in die Welt der Unschuld erwähnen. Er wird ja unser Hirt sein. Man höre dann die Leidenstragödie des Weltlehrers, man höre, wie er aus dem Grabe steigt, und wie die Thore der Welt sich öffnen, man höre, wie lieblich der Schritt der Boten sei, wie das Wort ausgehe an alle Enden der Welt und breche der Könige Muth. Wer sänge da nicht mit im Halleluja, das uns die erhabenste Weltanschauung entrollt! Und wie tröstet der Gedanke die Seele, dass ihr Erlöser lebt und sie einst auferwecken wird! O wie greift es in's Innerste der Seele und macht uns erstarren, wenn das geheime Wort an die Posaune des Weltgerichts mahnt! Wir ahnen die Verwandlung und rufen: Tod, wo ist dein Pfeil? Da tönen alle Chöre aus allen Weltgegenden zusammen, und die Schöpfung selbst

lässt durch alle Räume ein mächtiges Amen hinrollen. So ist der Messias eine einheitliche Apotheose des Christenthums.

II. Das *epische Oratorium*, eine Art von gesungenem Epos, erzählt eine Begebenheit und gibt die an sie geknüpften Gefühle wieder. So *Händel*'s Alexanderfest, so theilweise *Bach*'s Passionsmusik, in welcher z. B. der *Evangelist* erzählt: «Als nun Jesus wusste Alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus und sprach zu ihnen: —» Hier hält er inne, und der Darsteller des Jesus tritt ein:

«Wen suchet Ihr?»

Nun folgt abermals Evangelist erzählend:

«Sie antworteten: —»

Nun bricht der Chor los mit echtdramatischem Accente: «Jesum von Nazareth!»

Andere, auch *Mendelssohn* im «Paulus», haben an die Stelle des *Erzählers* einen berichtenden *Zuschauer* treten und durch ihn die Lücken zwischen den in Gesprächsform dargestellten Situationen ergänzen lassen. Der «Zuschauer» steht der *dramatischen* Vergegenwärtigung schon näher.

III. Das *dramatische Oratorium* löst die auftretenden Personen vom Boden der Erzählung und lässt sie ohne Ankündigung, ohne einen, über ihnen wie über den Gestalten altdeutscher Bilder schwebenden Schriftstreifen und Namenszettel auftreten.

Hierher *Händel*'s Samson!

Die hier versuchte Scheidung ist selbstverständlich keine durchgreifende; sie bezeichnet nur das jeweilen *vorwaltende*, die andern aber keineswegs ausschliessende Element.

Dommer behauptet, dass es im Oratorium keine realen Personen gäbe, weil hierzu die wirkliche Gegenwart fehle; die Gestalten seien in eine Ferne gerückt, welche sie von der eigentlichen Geschichte trenne. Später gibt er die verneinte Realität wieder zu (Elemente S. 350), wenn er von geschichtlichen, im Oratorium auftretenden Personen und ihrer Charakteristik sagt: «Doch bei *aller Schärfe* und *Bestimmtheit* kann diese die Deutlichkeit nicht haben wie in der Oper. Wir finden in den Charakteren des Oratoriums mehr nur den durch *Zeit und Entfernung von allen Zufälligkeiten gereinigten idealen Charaktertypus* als den Charakter, wie ihn mit und unter uns lebende und wandelnde Menschen mit allen ihren subjektiven Eigenheiten aufweisen».

Die von *Dommer* erwähnte Läuterung und Idealisirung findet auch an den Charakteren im Schauspiele statt, ist also kein unterscheidendes Merkmal des Oratoriums. Eher könnte die mangelnde Maske und Aktion uns entgegengehalten werden; in diesem Falle erinnere man sich, dass ja das ganze Oratorium sich an das innere Auge wende. Wessen Phantasie ist so erstorben, dass *Händel*'s Samson ihm nicht als eine bestimmte, greifbare Gestalt erschiene, auch ohne Kostüm, wie er den Tempelsturz *schaut* — ohne Dekoration und Maschinerie?—

Wir können, im Sinne des Gesagten, Denjenigen nicht beistimmen, welche, um angeblich die Würde des Oratoriums zu wahren, dem Tondichter innerhalb dieser Kunstform eine lebendigere Färbung, einen dramatischen Gesang als eine Entweihung versagen möchten. Eher möchten wir Gesangständeleien und Arien leerer Virtuosität hier verpönt wissen und zwar auf das Strengste.

Eine grosse, selbst die einzelnen Charaktere überragende Bedeutung fällt hier dem *Chore* zu, und wir erkennen hierin ein Hauptunterscheidungsmerkmal im Gegensatze zu der Oper. Es hängt dasselbe mit dem epischen Grundzuge des Oratoriums zusammen.

Der eigentliche *Held* desselben ist der Chor, die Masse, das *Volk* die *Menschheit*. Die handelnden Gestalten treten wie Winkelriede nur für Augenblicke aus der Masse, um der Freiheit, wenigstens um dem nachdrängenden Volke die Gasse zu bahnen.

Der Chor ist hier nicht immer wie in der antiken Tragödie ein in sich abgeschlossenes einheitliches Wesen; er theilt sich oft wie in *Schiller*'s «Braut von Messina» in «feindliche Brüder». Die *Menschheit* steht sich oft, noch nicht ihres Gesammtberufs bewusst, in *Völker* zerrissen, selbst feindlich gegenüber. Politische und religiöse Ideen zerfleischen ihre Brust.

Der Chor, dieser bindende Ausdruck eines Gesammtgefühls, gibt dem Oratorium, ähnlich wie dem antiken Drama, einen *demokratischen* Charakter; schon desshalb liegt es dem Geiste der Zeit nahe, dem es nur die bisherige Beschränktheit auf geistliche Stoffe entfremdet hat.

Sehr dramatisch sind die Chöre der «Passionsmusiken», die sogenannten «*Turbae*» gehalten, welche, im Gegensatze zu den Chorälen der *Gemeinde* die *handelnden* und streitenden *Haufen*, die Feinde Christi darstellen. Sie schreiten wie vorgestreckte Glieder fast zu sehr aus dem Relief heraus, athmen aber ein mächtiges Leben.

Die *instrumentale Begleitung* erhebt sich hier über die dienende Stellung und tritt in der Einleitung wie in Zwischensätzen, in Triumph- und Todtenmärschen selbstständig wirkend auf. Die Komponisten, namentlich *Haydn*, aber auch *Händel* — z. B. in «Josua» bei der Stelle:

„Horch auf der muntern Vögel Lied!
Vom süssen Ton
Aus ihrer Brust
Erwacht der Tag in jedem Busch" —

haben die Tonmalerei zu Hülfe gerufen. Diese wird selten grundsätzlich beurtheilt, der neu-deutschen Schule verwehrt (z. B. wenn *Liszt* die Nachtigall in seinem, *Lenau* nachgedichteten «Mephistowalzer» nachahmt) und bei den älteren Meistern belobt. «Es klinge bei dieser schön»... mit dieser subjektiven Beurtheilung will man der prinzipiellen Erledigung der Frage aus dem Wege gehen.

— • —

Das Oratorium hat schon früher weltliche Stoffe zugelassen. Selbst *Händel* pries Heldenthum und Liebe und schrieb sogar Hirtenbilder — wer kennt nicht das Pastoral «Acis und Galatea» voll Anmuth und Laune? — *Haydn* wählte endlich Stoffe, die, von der beschreibenden Richtung der Poesie des achtzehnten Jahrhunderts begünstigt, Bilder aus dem frischen Leben brachten, sie jedoch an die Religion glücklich anzuknüpfen verstanden.

Mendelssohn kehrte zu den geistlichen Stoffen zurück und verherrlichte einen ihm selbst, dem Christ gewordenen Juden naheliegenden Stoff, den zum «Paulus» gewordenen Saul; *Schumann* dagegen griff im Geiste des jungen Deutschlands nach philosophischen oder allgemeinmenschlichen Stoffen. So das «Paradies und die Peri», so «Manfred».

Ich möchte weitergehen und dem Oratorium einen, noch gar nicht ausgebeuteten Stoffkreis zuweisen, auf welchen gestützt es eine neue grosse Zukunft erleben müsste.

Wir sprachen davon, dass es vor Allem das *Volk*, Volkskämpfe, ja das Ringen von *Völkern* darzustellen vermöge. Haltet das fest, Ihr patriotischen Tondichter!

Schon vor dem *Leipziger*-Jubiläum* forderte ich auf, die *Völkerschlacht* in einem Oratorium darzustellen, welches die *Chöre* der

* „*Schiller, David, Thorwaldsen, Beethoven*". Ein Bruchstück aus der Weltgeschichte der Kunst. (Rede am Schillerfeste in Leipzig, 1862.)

Deutschen und *Welschen* einander gegenüber zu stellen, das *Wogen der Schlacht* in symphonischen Zwischensätzen zu feiern, zuletzt den Dankchoral einer Nation in jubelnder Fuge zu singen vermöchte.

Möge diese Anregung nicht verloren gehen! —

Gerade indem das Oratorium bei Bewältigung dieser Aufgaben die lyrischen, epischen und dramatischen Elemente *mischen* kann, einmal betrachten oder beten, einmal erzählen oder darstellen, erzielt es eine Gesammtwirkung, die nicht einmal das Drama in dem Ausdrucks*reichthum*, nur in der Ausdrucks*stärke* überbieten kann.

Ausser diesen historischen, in Perspektive gestellten Stoffen bleibt noch einer, jener der Passionsmusiken, dem Oratorium vorerst ausschliesslich vorbehalten, der *Held der Helden*, an den *Beethoven* mit richtigem Gefühle des Nothwendigen herantrat, wenn er auch an ihm scheiterte.*

Christus muss durch die Welt des Tones, zuerst des Oratoriums, *dann der Oper* hindurchgehen, ehe ihn ein künftiges Geschlecht in das gesprochene Drama eintreten lassen kann. Die Furcht an der Entweihung wird dannzumal auch deshalb geschwunden sein, weil die Bühne bis dahin eine vollständige Läuterung erlebt, wieder einen Theil des Kultus der Zukunft gebildet haben dürfte.

Es besteht auf unserem Standpunkte kein Zweifel, wie die Kunst den Heiland aufzufassen habe. Wir sind weit davon entfernt, *Beethoven* deshalb zu tadeln, weil er Christus zu einem Menschen machte; wir rügen ihn nur deshalb, weil er diesen Menschen nicht gross genug zeichnete.

Wir leben in der grossen Zeit, in der Christus noch einmal *Mensch* buchstäblich *Mensch* werden muss, damit wir *Alle* den grossen Gedanken — *wir sind mit dem Vater Eins, wir sind seine Kinder* — einen Gedanken, den Viele bisher nur in einem Bilde, in Christo begriffen, als einen, die ganze Menschheit umfassenden erkennen lernen. Einer solchen Zeit muss auch die Kunst gewachsen sein, in ihrer Auffassung *nicht kleiner* als die Zeitgenossen.

Christus, der Zimmermannssohn von Nazareth, bleibt der grösste Stoff der Kunst. Selbst der von den *Heiden*christen, den von ihrem Polytheismus verblendeten, *vergötterte* Christus ist kleiner als der *Menschensohn.*

* Wir erfuhren von *Franz Liszt* selbst, dass er an einem *Christus*-Oratorium (mit lateinischem Texte) arbeite. Sei — mitten in Rom — deutscher Geist mit dem Meister!

Bei dem Umstande, dass, wie *Hand* richtig bemerkt, die Grenzlinie zwischen Oratorium und Oper (wenigstens in Bezug auf die äussere Form) nicht immer scharf zu ziehen ist, lässt es sich erklären, wie Arrey von *Dommer* die Frage anregen kann, ob das Oratorium oder die Oper höher stehe. Er neigt sich auf die erste Seite; die Losgebundenheit von der realen Wirklichkeit schütze das Oratorium vor gewissen Missverhältnissen zwischen Musik und äusserer Darstellung, — die Idealisirung des Stoffes und der Charaktere schütze vor Uebertreibung, — die Empfindungen können sich breiter darlegen, namentlich im Chor, — die Musik gelange hier zu höherer Berechtigung als in der Oper, der *Dommer* einen «unerquicklichen Zwiespalt zwischen breit angelegter Tonform und schnell vorwärtsdrängender Handlung» zuschreibt.

Mag diese Aeusserung in ihrer Uebertreibung ein Gegengewicht zu jenen bieten, welche dem Oratorium alle Zukunft absprechen wollten. Es mag sich mit der Thatsache trösten, dass die Hyper-Realisten der Kunst eben so berechtigt fragen könnten, ob die so unwahrscheinliche Oper *immer* bestehen werde? Wird sie nicht zu Gunsten des Schauspiels endlich abdanken müssen?

Oder nennt *Hanslick* (nach ihm auch *Vischer-Köstlin*) die Oper nicht eine Ehe zur linken Hand, einen konstitutionellen Staat mit einem steten Kampfe zweier gleichberechtigter Gewalten? Aehnlich sah *Schelling* in der Oper, die *Collin* als die höchste Stufe der dramatischen Kunst pries, *Gottsched* dagegen das Ungereimteste nannte, das der menschliche Verstand ersinnen konnte, eine Karikatur der antiken Bühne, deren Vortragsweise ohne Zweifel eine gesangartige war, unserem Rezitativ, vielleicht in bewegteren Stellen sogar dem Arioso ähnlich.

Jene Anarchie der Oper, über welche *Hanslick* klagt, ist von A. W. *Schlegel* (im ersten Theile seiner dramatischen Vorlesungen) nicht nur vertheidigt, sondern sogar, als ob er *Schelling* rechtfertigen wolle, für das *Wesen* der Oper erklärt worden: «In der Tragödie war die Poesie die Hauptsache: alles Uebrige war nur dazu da, ihr und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie *nur Nebensache*, Mittel, das Uebrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ertränkt. Die beste Vorschrift für einen Operntext ist daher, eine poetische Skizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen ausgefüllt und gefärbt werden. Diese *Anarchie der Künste*, da Musik, Tanz und Dekoration durch Ver-

schwendung ihrer üppigsten Reize sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das *eigentliche Wesen der Oper*. Welch eine Opernmusik wäre das, welche die Worte mit den einfachsten Modulationen blos rhythmisch begleitete? In dem schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel, in der *Verwirrung des Ueberflusses* liegt gerade der phantastische Zauber. Dieser würde durch Annäherung an die Strenge des antiken Geschmackes in irgend einem Punkte, wäre es auch nur im Kostüm, *gestört* werden; denn nun wäre jene Buntheit in allem Uebrigen auch nicht zu dulden. Vielmehr passen sich für die Oper glänzende, mit Flitterputz überladene Trachten. Dadurch werden so manche gerügte Unnatürlichkeiten z. B. dass die Helden in der grössten Verzweiflung mit Koloraturen und Trillern abgehen, wieder gehoben. Es sind *keine wirklichen Menschen*, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe bevölkert diese Feenwelt. Auch *schadet es nicht*, dass die Oper uns in einer *meist nicht verstandenen* Sprache vorgetragen wird; der Text geht ja ohnehin in solcher Musik *verloren*; es kommt blos darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist, die für die Arien am meisten offene Vokale und lebhafte Accente für das Rezitativ hat. Man würde also ebenfalls Unrecht haben, *wenn man die Oper der Einfachheit der griechischen Tragödie annähern wollte*, als es verkehrt ist, diese mit jener zu vergleichen».

Solchen Ansichten, selbst im Munde eines denkenden Mannes gegenüber, wird uns die Opposition nicht überraschen, auf die ein *Gluck* wie Richard *Wagner* stossen.

Die Oper entstand in der That aus Versuchen, *die antike Tragödie wieder herzustellen,* und — nebenbei bemerkt — auch aus dem Chore. Die einzelnen Personen erschienen wol auf der Bühne; aber ihre Worte wurden ursprünglich vom *ganzen Chore*, zu dessen Tönen sie nur agirten, gesungen! Erst 1539, in Florenz, kam man darauf, eine einzelne Person ihre Rolle allein singen zu lassen.

Der Konflikt, welcher in der Oper wahrgenommen wird, *Drama* oder *Musik*, besteht noch heute.

Auf der Seite des *Drama*'s in der Oper kämpfen Frankreich und Deutschland, auf der Seite der *Musik* Italien. Dieser Gegensatz reicht weit zurück.

Die *Lorscher Annalen* vom Jahr 787 erzählen: «Nach seiner Rückkehr feierte der fromme König Karl Ostern mit den apostolischen Herren zusammen. Und siehe, es entstand während der Osterfeiertage ein

Streit zwischen den *Sängern der Römer* und der *Gallier.* Die Gallier sagten: sie singen besser und schöner als die Römer. Die Römer sagten, sie tragen durchaus in der richtigen Weise der Kirchengesänge vor, wie sie es gelehrt worden vom hl. Pabst Gregor; die Gallier aber singen *verdorben* und *zerstören den Fluss der Melodie.* Dieser Streit kam vor den König Karl, und die Gallier schalten die Römer sehr aus im Vertrauen auf König Karl. Die Römer aber stützten sich auf ihre hohe Lehre und nannten Jene dumm, bäurisch und ungebildet wie die unvernünftigen Thiere und gaben der Lehre des heil. Gregor den Vorzug vor ihrer ungebildeten Weise. Und als der Streit in keiner Weise ein Ende nehmen wollte, sprach der fromme Herr König Karl zu seinen Sängern: «Sprechet offen, was ist reiner und was besser, der lebendige Quell oder die von ihm entsprungenen weit abfliessenden Bäche?» Da antworteten Alle mit Einer Stimme, der Quell als der Anfang und Ursprung sei reiner; seine Bäche seien aber um so trüber und von Schmutz und Unrath verdorben, je weiter sie davon abfliessen. Und es sprach der König Karl: «Kehret zurück zum Quell des heil. Gregorius; denn es ist offenbar, dass Ihr den Kirchengesang verdorben habt.»

Riehl (in der geistreichen Schrift: «musikalische Charaktere», 2. Folge, S. 79) folgert daraus, dass die Franzosen (die Gallier!) vom Hause aus mehr für die *dramatische* Musik als für die Musik an sich gestimmt seien, aus dramatischen Gründen daher den *«Fluss der Melodie zerstörten»*, dass das Drama ferner mit seiner Raschheit eigentlich im Widerspruche stehe mit der Musik als solcher.

Musik oder Drama? Charakteristik oder Melodie? Theater oder Konzert? Das Drama will vorwärts stürmen, die Musik verweilen; das Drama ist ein Durcheinanderwogen von Dissonanzen, die endlich in Harmonie sich lösen, die Musik will Wohllaute und süsse Weisen...

Zu dieser Fahne schwur Italien, schwört die ältere, strenggenommen italienische Richtung noch heute. Die Spitze derselben war das *Pasticcio,* die grösste denkbare Missachtung des Textes und der Poesie, an der selbst *Händel* in der ersten Hälfte seiner Laufbahn sich versündigte. Das Pasticcio stellte die *beliebtesten Nummern* aus *älteren Opern* zu *einer neuen Oper* und mit einem *neuen, zu der Musik nachgefertigten Texte* zusammen! Die grösste Rechtfertigung der Ansicht, dass das Drama in der Oper doch wesentlich sei, konnte für Einsichtige in der wiederholt gemachten Erfahrung liegen, dass Nummern, welche mit dem ursprünglichen Texte und an der ursprünglichen Stelle, in deren Geiste

sie komponirt waren, hingerissen hatten, mit neuen Worten und in veränderter Umgebung fast durchfielen! Also ist die Melodie im Theater (ich betone im *Theater*) doch nicht Alles! *Gluck* wurde gerade durch das Missglücken eines von ihm geschriebenen Pasticcio's auf den rechten Weg gewiesen, auf den des *musikalischen Drama*'s.

Bevor wir unsere Ansicht über die Oper aussprechen und mit einem geschichtlichen Rückblicke unterstützen, verwerfen wir gleich an der Schwelle unserer Darstellung — mit *Wagner* und *Marx* und hier auch in Uebereinstimmung mit den Italienern — die alte Mischoper, das naive Nebeneinander des *Redens* und Singens.

Eine singende Welt — sie ist in der That ein phantastischer Traum. Stört ihn daher nicht! Weckt uns nicht! Erst das gesprochene Wort mahnt uns an die mangelnde Realität des gesungenen.

Man berufe sich nicht etwa auf die Form der *Shakspeare*'schen Sprache, auf die dort übliche Mischung von Vers und Prosa. Zwischen jenem und dieser waltet kein Art-, nur ein *Grad*unterschied. Sie können mit einander ohne Störung wechseln, ähnlich wie Rezitativ und Arie.

Es wird auch gesagt, dass die Prosa nur vorbereite und die Uebergänge vermittle; wie sich die Empfindungen konzentrirten, träte auch wieder Gesang ein. Warum spricht dann Nurschana im «Oberon», gerade da noch, wo sie hocherregt ist, wo sie *singen* müsste?

Berlioz that grundsätzlich recht, als er *Weber*'s «Freischütz» mit Rezitativen versah, und wir werden die Stunde preisen, in der *Mozart*'s «Don Juan» die alte abgeschmackte Prosa auf der deutschen Bühne abgestreift haben wird.

Was wir hier gegen die Mischung der Rede und des Gesanges sagen, bezieht sich nicht auf die *Operette* oder das *Singspiel*, welches sich nur mit eingestreuten Liedern schmückt; wir kommen auf diese Bühnenspiele bei der Poesie zurück. —

Wir sind nicht gewillt, die wohlfeile Bemerkung zu wiederholen, dass wir im täglichen Leben nicht singen, aber die Frage muss aufgeworfen werden:

Wann singen wir? und *welche psychische Organisation des Menschen* ist zu denken, *welche ein beständiges Singen rechtfertigt?*

Wir singen, wenn uns *Gefühle* bewegen, wol auch Gedanken, doch erst dann, wenn sie sich in uns in Gefühle umgesetzt haben. Das mächtig erregte Gefühl, welches auch nach Empfindungswörtern greift, auf den musikalischeren *Selbst*lautern schwelgen möchte, *breitet* endlich

das zu flüchtige, zu kalte Wort zum Tone aus oder stürmt hinwieder über eine Reihe von Wörtern, die für den kühnen Entschluss, das wilde Begehren, die fröhliche Lust zu träge, zu langsam sind, mit fliegenden Tönen hinweg.

Menschen, die immer singen, sind Naturen, *welche ausschliesslich von Gefühlen bewegt,* zu allem Thun von *Gefühlsantrieben* geleitet oder hingerissen werden. Es wird dies bei der Wahl der Stoffe und der Charaktere zu berücksichtigen sein. Die dauernd *erhöhte Stimmung*, in welcher sich die Gestalten des gesungenen Drama's befinden, gibt der Oper die vermisste Realität zurück.

Das Oratorium malt auch Gefühle, aber — wie das Lied — fertige, die Oper dagegen *werdende.* Das prägt ihr bereits den *dramatischen* Charakter auf.

Die Oper ist jenes Drama, welches das Entstehen der Gefühle, die aus ihnen hervorgehenden Bestrebungen und Thaten, vor Allem die Konflikte der von entgegengesetzten Gefühlen bewegten Menschen, endlich die Aufhebung aller Sondergefühle in das Gesammtgefühl tragischer Ergebung oder beglückender Lebensfreude oder komischer Aufheiterung mit dem Haupt-Darstellungsmittel des Gefühls, mit dem *Tone* auf der Grundlage des *Wortes* darstellt.

Der Grund*gedanke* des Dichters wird hier zu einem Grund*gefühle* der ganzen Oper.

Wie wir die Oper eben gefasst haben, scheint uns der Streit, ob in ihr das Gedicht oder der Ton vorzuwiegen habe, die Musik der Zweck, und das Drama das Mittel sei oder umgekehrt, ziemlich müssig; sie müssen sich eben hier durchdringen, zu einem Dritten, Eigenthümlichen werden. Das Drama, in die Musik eintretend, ist nicht mehr das ursprüngliche Schauspiel, es streift die Nebenhandlungen, die zu grosse Figurenzahl, den Ideengehalt, die breite Motivirung, die sorgsamen Uebergänge ab, es beschränkt sich auf die Aussprache der Hauptempfindungen und Haupthandlung (*Vischer-Köstlin* wünscht daher nur *zwei* Akte); die Musik dagegen, an das Drama herantretend, ist nicht mehr die selbstgenügsame des Liedes, die unendliche der Symphonie, sie konzentrirt sich, wird charakteristisch, ja, selbst objektiv.

Wie die beiden Elemente zu Einem werden können — eine Schöpfung, die dem deutschen Geiste vorbehalten blieb — hat zuerst *Gluck* gezeigt, freilich auf französischem Boden, angeregt von *Rameau*, nach grösserer Wahrheit zu streben, und unterstützt von dem oben geschil-

derten französischen Charakter, aber unter den deutschen Vorbildern eines *Bach*, eines *Händel*, welche nicht Dramen schrieben, aber dramatisch zu schreiben verstanden.

Gluck's Reformbestrebungen wurden von dem grossen Meister mit vollem Bewusstsein unternommen, wie folgende Briefstellen beweisen dürften. Die schroffeste gehe voran:

«Wenn ich an mein Schreibpult trete, um eine Oper in Musik zu setzen, mache ich immer das Gelübde, *zu vergessen, dass ich ein Musiker bin.*»

Einsichtsvolle werden dieses scheinbar paradoxe Wort verstehen, Einsichtslose missdeuten.

«Als ich» — schreibt *Gluck* 1769 — «es unternahm, die Oper *Alceste* in Musik zu setzen, war meine Absicht, alle jene Missbräuche, welche die *falsch angebrachte Eitelkeit* der *Sänger* und die allzugrosse Gefälligkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt haben, sorgfältig zu vermeiden.... Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: *Die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken*, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ich habe mich demnach gehütet, den *Schauspieler* im Feuer des Dialogs zu unterbrechen und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vokal aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne oder abwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn gerade diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmässig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; eben so wenig erlaubte ich mir die Arie dort zu schliessen, wo der Sinn nicht schliesst, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variiren einer Stelle zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon lange vergebens kämpfen.»

«Ich bin der Meinung, dass die Ouverture den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten soll, dass die Instrumente immer nur im Verhältniss mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaften angewendet werden müssen, und dass man vermeiden soll, im Dialog einen zu grossen Zwischenraum zwischen dem Rezitativ und der Arie zu lassen, um nicht dem Sinn entgegen die Periode zu unterbrechen und den Gesang und das Feuer der Scene am unrechten Orte zu stören.»

«Ferner glaube ich, einen grossen Theil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen; daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken; *ich habe niemals auf die Erfindung eines neuen Gedankens irgend einen Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt* und dem Ausdruck angemessen war. Endlich glaubte ich zu Gunsten des *Effektes* (d. h. wol des theatralischen) selbst die Regel opfern zu müssen.»

«Das sind die Grundsätze die mich geleitet haben.» —

1770 klagt der Meister: «Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste *tausendmal nachtheiliger war als die Unwissenden,* wüthen gegen eine Methode, welche, wenn sie sich begründet, ihre eigene Anmassung zu vernichten droht.»

«Man hat geglaubt, nach unvollkommen einstudirten, schlecht geleiteten und noch schlechter ausgeführten Proben sogleich absprechen zu können: man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, welche die Oper auf der Bühne hervorbringen könnte. Ist das nicht der Scharfsinn jener griechischen Stadt, welche ganz in der Nähe die Wirkung mehrerer Bildsäulen, die für hohe Säulen bestimmt waren, berechnen wollte? Einer dieser überspannten Kunstfreunde, *deren Seele nur ihren Sitz in den Ohren hat*, wird manche meiner Arien zu rauh, manche Passage zu hart oder zu wenig vorbereitet finden; er bedenkt aber nicht, dass, *in Beziehung auf die Situation*, eine Arie oder Passage gerade diesen erhabenen Ausdruck verlangte und dadurch den glücklichsten Gegensatz bildete. Ein *Pedant in der Harmonie* wird ferner hier und da eine geniale Nachlässigkeit oder einen falschen Eindruck bemerken wollen und *sich für berufen halten, das Eine das wie Andere als*

unverzeiliche Sünden gegen die Geheimnisse der Harmonie zu erklären, worauf sich bald eine Menge vereinigen wird, *diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen.*»

«Wenn es sich darum handelt, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen durchzuführen, so ist die *Gegenwart des Tonsetzers* eben so nöthig als die Sonne den Schöpfungen der Natur.»

Um charakteristisch zu sein, den phrygischen und spartanischen Volkstamm zu malen, den «unbeugsamen und rauhen» Sinn wie den «zarten und weichen», wollte *Gluck* Solches im Gesange («der in meiner Oper lediglich die Stelle der Deklamation vertritt») nachahmen, selbst auf die Gefahr, sich «*zum Trivialen herabzulassen*». «Will man die Spur der Wahrheit verfolgen, so darf man nie vergessen, dass nach Massgabe des vorliegenden Gegenstandes selbst die *grössten Schönheiten der Melodie und Harmonie* zu *Mängeln* und *Unvollkommenheiten* werden können, *wenn man sie am unrechten Orte gebraucht.*»

So strebte *Gluck* ohne zu grosse Hoffnungen auf baldige Nachahmung, aber von «allen den längst vorhergesehenen Hemmnissen» nicht abgeschreckt, immer sein hohes Ziel im Auge, welches er, an Richard *Wagner* erinnernd, bezeichnet als

«*die Reform des edelsten der Schauspiele, in welchem alle schönen Künste gleichen Antheil haben!*»

Gluck war des Wortes nicht mächtig, aber doch so weit Dichter oder *Mit*dichter, wie *Marx* es nennt, dass er sich mit der Anlage einer Poesie wiederholt beschäftigte. Auch konnte er nicht komponiren, bis er mit der Dichtung Eins geworden war. Davon erzählt er selbst: «Zuerst gehe ich immer jeden Akt einzeln durch, sodann das ganze Stück. Den Plan der Komposition entwerfe ich immer, wenn ich mitten im Parterre sitze. Bin ich einmal mit der Komposition des Ganzen und mit der Charakteristik der Hauptpersonen im Reinen, so betrachte ich die Oper als *fertig*, obgleich ich noch keine Note niedergeschrieben habe. Diese Vorbereitung kostet mich aber auch gewöhnlich ein ganzes Jahr und zieht mir nicht selten eine schwere Krankheit zu.»

Es ist zu bedauern, dass *Gluck* nicht einen vollkommen ebenbürtigen Dichter fand, zuweilen wie bei der «Armida» seine Kraft an einem schlechten Text verschwenden musste.

Was die *Stoffe* seiner Opern, wenigstens der berühmteren, betrifft, so waren sie meist der *antiken Mythe*, in einzelnen Fällen auch der *Romantik* entlehnt. Wir betonen diesen Umstand. Namentlich war

«Orpheus» eine höchst glückliche Wahl; so stieg *Gluck* selbst in die *Tiefe* und holte, ein Meister der Töne, die Geliebte, das musikalische Drama an das Licht empor.

Die dramatische Charakteristik wurde von *Gluck* erst angeregt und begonnen; seine Gestalten gleichen noch Relieffiguren, nicht einem lebensvollen, in kecke Farben gekleideten Geschichtsgemälde. Sie tragen antike Namen und doch gepuderte Haare; sie sind Muhamedaner und sprechen doch, im Geiste des Hofes von Versailles von Amor und Bellona; Liebe und Hass spazieren als Allegorien unter den Menschen umher. Das Schicksal steht noch ausser ihnen, ist noch nicht ganz in die *Menschenbrust* herabgestiegen.

Wagner wirft *Gluck* vor, dass er die alten Bestandtheile des «unnatürlichen Organismus» der Oper «Rezitativ, Arie und Tanz» unvermittelt nebeneinander stehen liess; aber wir wären ungerecht, wenn wir vergessen würden, was *Gluck* aus diesen Formen gemacht, wie er das alte *Recitativo secco* durch das *obligate* verdrängt, dadurch dem Orchester eine neue grossartige, durch das ganze Drama sich hindurchziehende Aufgabe gestellt, endlich der Arie einen wahrhaft dramatischen Bau, den Charakter eines *echten Monologs* erobert hat.

Wer wagte es seit *Gluck* zum zweiten Male, Akte, ja eine ganze Oper wie die «Armida» *mit einer Arie zu schliessen?!*

Und wie ist dieser Genius Zeit seines Lebens bekämpft, wie oft seine Musik eine «deklamatorische», ein Werk der «Reflexion» gescholten worden!

Eher als die Musiker verstand ihn das *Volk* und verstanden ihn die *Dichter*. Hiefür Proben!

Wieland (1795) nennt es ein grosses und kühnes Unternehmen, Künste, die der grosse Haufe blos als Werkzeuge sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einzusetzen und die Natur auf einen Thron zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden war!

Klopstock preist *Gluck* als den «einzigen Poeten unter den Musikern».

Lessing gedenkt im *Gluck*'schen Geiste der Zeit, in der einst Poesie und Musik verbunden waren. «Ich will indess nicht leugnen», fährt er fort, «dass die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, dass durch diese Trennung man *an die Verbindung*

fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst *nur zu einer Hülfskunst der andern macht*, und von einer *gemeinschaftlichen Wirkung*, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiss».

Nicht nur *Gluck*, sich selbst verewigte *Herder* durch folgende höchst gerechte Worte:

«Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der — *diesen Trödlerkram werthloser Töne verachtend* — die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, *dass die Poesie seiner Kunst diene*, stieg er hinab und liess den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwirft und ein *Odeum* aufrichtet, ein *zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind.*»

——— • ———

Nicht dieser, aber *ein Vor*eiferer fand sich, ein Meister, der die beiden, in der Oper waltenden Elemente zu verschmelzen suchte, doch in dem Grade mehr dem melodischen Elemente sich zuneigte, als *Gluck* dem dramatischen.

Mozart, der ausdrücklich erklärte und darin, *Gluck* gegenüber, Reaktionär war, dass die Poesie in der Oper die gehorsame Tochter der Musik sei, duldete die Prosa neben seiner himmlischen Musik, liess sich zum Flittertande von «Bravourarien» herab, schrieb für bestimmte Sänger und fühlte sich, auch hierin dem hohen keuschen Aeschylosgeiste *Gluck*'s unähnlich, zu sinnlichwärmeren Stoffen hingezogen. Wir betonen, mit Bezug auf diese, dass *Mozart*'s glücklichste Würfe dem Gebiete der Sage und der Mährchenwelt gehören.

Mozart glänzt in der Oper nicht nur durch die «Zauberflöte» seiner Melodien, die Farbenpracht seiner Arien, das Glänzende und Geistvolle der Begleitung; er überragt *Gluck* und alle Opernschöpfer auf einem und zwar dem *Drama* eigenthümlichen Gebiete.

Man kann im Dialog, im Baue der Situationen, im ganzen Zuge seines Wesens *dramatisch* sein, fühlen und schreiben und doch ein schwacher Meister in der *dramatischen Charakteristik* bleiben.

Wie *Goethe* einen *Schiller*, der doch im Ganzen als Dramatiker den Gefährten überragt, in dem Reichthum und der Individualisirung der Charaktere schlägt, so *Mozart* selbst einen *Gluck*. Hierin ist jener bis heute das unerreichte Muster, der *Shakspeare* der Töne.

Auch *Beethoven* übertraf ihn hier nicht, schuf aber doch Einen Charakter, den wir gerade, charakteristisch genug, bei *Mozart* nicht finden, das *treue Weib*, und ein echt deutsches Werk in einer undeutschen und thatarmen Zeit. Es ist eine bittere Ironie, dass er einen Chor von — *Gefangenen* ein Lied um *Freiheit* singen liess! Er sang es im Geiste mit, im Geiste das ganze Jahrhundert!

Die vollständigste Reaktion gegen *Gluck* war *Rossini*, die Alleinherrschaft der *Melodie*, der volle Gegensatz einer charakteristischen Musik, ein *Genie*, das aber nie die Lieblingsrolle des Fischhändlers und das Auswerfen gemeinen Köders verschmähte. Wer sich in Musik volltrinken will, ohne zu denken, der gehe zu *Rossini*, und nehme es ruhig hin, wenn z. B. der Podesta in der «diebischen Elster» selbst ein Todesurtheil auf der Grundlage eines Walzers vorträgt! Vielleicht soll dieser Widerspruch fein und nur zu sinnig auf das Falsche dieses Urtheils hinweisen — ? —

Die italienische Musik, die in *Bellini* sich auf das Weinen verlegte, in *Donizetti* zu der kleinen, in *Verdi* endlich zu der grossen Trommel griff, ist nur bei *Rossini* wahrhaft zu geniessen; geben wir einmal den Himmel für die Erde hin, dann öffne dich, *Venusberg!* dann soll die Wollust in vollen Zügen und an den üppigsten Brüsten getrunken werden!

Armer Tannhäuser! Wie bald werden wir uns nach deutschem Schmerz und deutscher Liebe zurücksehnen! Es mag thöricht sein, den «Abendstern» anzusingen; aber wer kann den Wolfram von Eschenbach in uns bekehren?

Man erzählt sich, dass *Hegel* keinen Sinn für Musik hatte. Es ist nur halbwahr. Wie gar manche, an ernste Arbeit gewohnte Männer, scheint er leichte Musik geliebt zu haben. Seine Briefe aus Wien (1824) zeigen, wie tief er im Venusberge *Rossini*'scher Musik sass.

«So lange das Geld, um die italienische Oper und die Heimreise zu bezahlen, nicht ausgeht, bleibe ich in Wien!»

Die deutschen Sänger, selbst die *Milder*, erscheinen ihm hier wie Bier «gegen durchsichtigen, goldenen, *feurigen* Wein». Er wiederholt: «*Feurigen* Wein!»

«Ich verstehe nun vollkommen, warum die *Rossini*'sche Musik in Deutschland, insbesondere in Berlin geschmäht wird, — weil wie der Atlas für Damen, Gänseleberpasteten nur für gelehrte Männer, so *sie* nur für italienische Kehlen geschaffen ist; es ist nicht die Musik als solche, sondern der Gesang für sich, für den Alles gemacht ist; die Musik, die für sich gelten soll, kann auch gegeigt, auf dem Flügel gespielt werden, aber *Rossini*'sche Musik hat nur Sinn als gesungen.»

«*Barbier* von *Rossini* zum zweiten Male; ich habe nun bereits meinen Geschmack so verdorben, dass dieser *Rossini*'sche Figaro mich unendlich mehr vergnügt hat, als *Mozart*'s «Nozze» — ebenso wie die Sänger unendlich mehr con amore spielten und sangen; was ist das herrlich, unwiderstehlich, so dass man nicht von Wien wegkommen kann.»

So *Hegel*, der Philosoph . . .

Es würde uns zu weit führen, noch einmal die jetzt eigentlich grundsätzlich bereits überwundenen Lächerlichkeiten der modernen Oper aufzudecken; ebenso müssen wir es einer kunstgeschichtlichen Darstellung vorbehalten, im Zusammenhange zu zeigen, wie *Spontini* nach Grösse rang, wenn auch oft nur in äusserlichem Glanze fand, wie *Weber* die Melodie an dem Volksquell und die phantastische Oper zu der Sage zurückführte, ein Freischütz deutschen Geistes, wie *Meyerbeer* die Massen auf die Bühne wälzte und das Orchester aufwühlte, wie *Auber* der «Stummen» die Zunge löste, der Freiheit, wie *Lortzing* noch einmal, fast vergeblich, an das deutsche Gemüth adpellirte, wie die Musik in *Donizetti*'s Händen zu einer Tochter des Regiments herabsank, des Regiments der Mode, wie endlich *Berlioz* in der Vokal-Symphonie «Romeo und Julie» und auch *Mendelssohn* in seinen Ton-Arabesken zu der «Antigone» und dem «Sommernachtstraum» neue Wege — vielleicht unbewusst — einschlugen, um die tiefgesunkene Musik in die schwesterlichen Arme echter Dichtung zurückzuführen.

Da erwachte endlich «Tannhäuser» aus dem *Sinnen*rausche und verlangte nach Thräne, Gebet und — *Geist*. Dieser Tannhäuser war jener epochemachende deutsche Meister, der vielleicht zu weit ging, wenn er, um dies einseitige Uebergewicht der Musik zu brechen, in ihr blos noch eine Kunst des Ausdrucks, im *Dichter* den zeugenden Mann, in der *Musik* nur das empfangende, neugebärende Weib sehen wollte — der den Kern seiner Ansicht in dem schroffen Satze niederlegte: «Der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, dass

ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war.»

Dieser Meister der Gegenwart verlangt von uns, wenn wir in die Zukunft blicken und die Strebenden führen wollen, eine eingehende Würdigung.

So geben wir denn hier den, Vieles erklärenden Lebensgang und die Charakteristik

Richard Wagner's.

Eine grosse Erscheinung ist zu allen Zeiten der doppelten Gefahr ausgesetzt, vergöttert oder verdammt zu werden. *Wagner* hat jenes erfahren und dieses erlebt. Vielleicht können beiden Irrgängen des Urtheils einige ruhig gehaltene Andeutungen über das, was *Wagner* will, und den Weg, auf welchem *Wagner* zu seinen Ansichten gekommen ist, steuern. Ich halte mich in Bezug auf den letzteren an das Vorwort, mit welchem der geniale Tondichter die Operntexte: «Der fliegende Holländer», «Tannhäuser», «Lohengrin», für seine Freunde eingeleitet hat.

Wagner trat nicht fertig vor sein Volk; er *ward* vor demselben und *wird* noch. Wer eine Erscheinung in ihrer Entwicklung in der Zeit zu beobachten versteht, wird die scheinbaren Widersprüche seiner früheren Werke zu seinen jetzigen Ansichten leicht erklären.

Richard *Wagner*, mehr vom Leben selbst als in der Schule nach vorgeschriebener Schablone erzogen, äusserte schon frühe die künstlerischen Naturen eigenthümliche Empfänglichkeit für äussere Eindrücke; die Neigung zum Komödienspiele erwachte und lud zum Dichten ein; *Beethoven*'s Symphonien und *Weber*'s Freischütz bestimmten in leidenschaftlicher Weise zu der Tonkunst. Der dichterische Nachahmungstrieb ordnete sich jedoch dem musikalischen unter. Die Pastoralsymphonie rief einem Schäferspiele, das ohne bestimmten Entwurf *gleichzeitig in Wort und Ton* entstand. Die Julirevolution, der Kampf und die Niederlage Polens ergriffen den achtzehnjährigen Jüngling; doch blieben sie ohne Nachwirkung auf die künstlerische Entwicklung desselben. Den Text zu einer Oper: «Kosciusko» ablehnend, schrieb er selbst einen: «Die Feen» nach einem Mährchen von *Gozzi*. Die Musik entstand unter den Einflüssen *Beethoven*'s, *Weber*'s und des damals gerade in Leipzig anwesenden *Marschner*; der Text hielt sich an die üblichen, noch jetzt herrschenden Opernformen. Charakteristisch für *Wagner* enthält bereits dieser Stoff einen

bei ihm stets wiederkehrenden Gedanken: *das sich aufopfernde liebende Weib.* Eine Fee entsagt um des Geliebten willen der Unsterblichkeit, muss aber diese Sterblichkeit unter harten Bedingungen erkaufen. Eine besteht darin, dass der Geliebte, auch wenn sie sich in anbefohlener Härte und Grausamkeit zeige, an sie glaube und sie nicht verstosse. Dies misslingt, und die arme Fee wird zu Stein. Erst der sehnsüchtige Gesang des Reuigen ruft sie in das Leben zurück, und er wird dafür mit ihr in die Seligkeit des Feenreiches aufgenommen. Auch an das Mährchenhafte im Stoffe dieser ersten Oper sei erinnert.

Eine erwachte glühende Sinnlichkeit ergriff allmälig unsern jungen Musiker und zog ihn zu der neueren französischen und selbst der italienischen Oper hinüber. Neben dem heiligen Ernste seines ursprünglichen Empfindens trat in ihm eine Lebensfreudigkeit auf, die sich dem heuchlerischen Wesen unserer Zeit gemäss nur als Frivolität äussern durfte. Die moderne Zeit verdammt eben die Offenheit des griechischen Geistes, duldet aber die übertünchte Sittenlosigkeit der bestrickenden melodienreichen Oper Frankreichs und Italiens, der *Wagner* mit edler Entrüstung wehren will.

Die Frucht dieses Umschlages war eine andere Oper: «Das Liebesverbot» oder «die Novize von Palermo» nach *Shakspeare*'s «Mass für Mass». Der eingeschlagene Lebensweg führte *Wagner* auch zur Frivolität in seinen Kunstanschauungen. Es fällt dies in die erste Zeit seiner Thätigkeit als Musikdirektor beim Theater. «Das Einstudiren und Dirigiren jener leichtgelenkigen französischen Modeopern, das Pfiffige und Protzige ihrer Orchestereffekte machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigirpulte aus links und rechts das Zeug loslassen durfte.» Dieser «Leichtsinn» veranlasste ihn auch zu einer in heftigem Eigensinn übereilten Ehe und brachte ihn, den Bedürfnissreichen, in eine beengende Dürftigkeit.

Da entwickelte sich in ihm der Drang bis zu verzehrender Sehnsucht: aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit seiner Verhältnisse herauszukommen, zunächst jedoch als Künstler. Das Auge richtete sich nach Paris. Heinrich *König*'s hohe Braut — Alles, was *Wagner* damals las, hatte nur nach seiner Fähigkeit, als Opernstoff verwendet zu werden, Interesse für ihn — wurde zu dem Entwurfe einer sogenannten grossen fünfaktigen Oper gestaltet und an *Scribe* geschickt. Dieser scheint nicht einmal geantwortet zu haben. Nun wollte *Wagner*,

selbst ohne die Aussicht auf eine Aufführung in nächster Zeit, eine Oper für sich schreiben. *Bulwer*'s «Rienzi» fesselte ihn. Dieser Held, mit seinem grossen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Rohheit und Gemeinheit, machte ihm alle Nerven von sympathetischer Liebesregung zittern. Mancherlei trat zwischen Idee und Ausführung, eine Musikdirektion in Riga, der flüchtige Gedanke an eine komische Oper, aus «Tausend und eine Nacht» entlehnt, der tiefere Eindruck einer bei *Heine* gelesenen Bemerkung über den «fliegenden Holländer».

Endlich wurde «Cola Rienzi», — der Friedensmarsch dieser Oper ist wol jedem Leser unvergesslich — ernstlich in Angriff genommen. *Wagner* gesteht, bei der Textverfertigung an nichts als ein wirkungsvolles Opernbuch gedacht zu haben. Die grosse Oper mit ihrer reichen Ausstattung, ihren Effekten stand vor ihm; er wollte sie nicht nur nachahmen, sondern alle ihre bisherigen Erscheinungen mit rückhaltsloser Verschwendung überbieten. Auf Sprache und Vers wurde noch keine ängstliche Sorgfalt genommen; Duette, Terzette, ein Ballet, fünf glänzende «Finales» ergaben sich leicht aus dem Stoffe, weil ihn *Wagner* eben noch durch die Brille der grossen Oper ansah. Zwei Akte waren vollendet, als er sich ohne die nöthigen Mittel, ohne Aussicht, ohne einen Bekannten in der Weltstadt von Riga nach Paris begab. Ein Seesturm warf ihn an die Küste Norwegens, die Gestalt des fliegenden Holländers stieg aus der Tiefe der Fantasie auf. «An meiner eigenen Lage» — sagt *Wagner* — «gewann er Seelenkraft, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und Schiffgetreibe Physiognomie und Farbe.»

Der Aufenthalt in Paris war eine Kette von Täuschungen und Selbsttäuschungen. Um sich seine trostlose Lage zu verbergen, machte er sich selbst an glänzende Kunstzustände der Seinestadt glauben. Eine französische Bearbeitung des «Liebesverbots» misslang, wie der Versuch, durch französische Romanzen in die Salonwelt einzudringen. Sie wurden — der Komponist hielt sie für leicht — nicht einmal gesungen, weil zu ungewohnt und schwer. Selbst die Möglichkeit für eine Gassenhauermusik eines Vaudevilles des Boulevardtheaters wurde durch einen Handwerksmusiker abgeschnitten. War es da nicht eine Erlösung, als Richard *Wagner*, der grösste Opernkomponist der Gegenwart, sich endlich hinsetzen und «Melodienarrangements aus beliebten Opern für das Cornet à pistons schreiben durfte? Mitten in dieser

Jämmerlichkeit, aus der sich *Wagner* auch durch eine Ouverture zu *Goethe's* «Faust» befreien wollte, ward Rienzi vollendet.

Nun bot sich ein anderer Ausweg, dem gepressten Innern Luft zu machen; rein musikalisch war es in der eben erwähnten Ouverture geschehen. Wagner betrat eine neue Bahn, die der *Protestation und Revolution gegen Kunstzustände der Gegenwart.* Der Verleger der Gazette musicale bestellte neben Arrangements auch Journalaufsätze. Dem Verleger war Beides gleich, dem Künstler nicht. Für die dort erlebte Demüthigung rächte er sich hier, namentlich in zwei Novellen: «Eine Pilgerfahrt zu Beethoven» und «Das Ende eines Musikers zu Paris». Die *Verzweiflung* war die Muse derselben.

Eine wollüstig schmerzliche Stimmung gebar jetzt den *«fliegenden Holländer.»* Die Kunst, namentlich die Tonkunst war *Wagner's* rettender Engel. Ein tiefbedeutender Zug spricht aus dem Stoffe, der uns schon in der Odyssee entgegentritt, wie im Ahasver. Der zu ewiger Fahrt verdammte Seemann — wer ist es als der Mensch mit seiner Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens. Und was erlöst den fliegenden Holländer? Das *Weib*, das sich aus Liebe opfert. Hier hatte *Wagner* die *erste Volkssage* künstlerisch gestaltet; hier verliess er zuerst die Laufbahn des Operntextschreibers; hier trat er zuerst als Dichter auf. Nicht Reflexion, die innerste Stimmung, die Verwandtschaft mit dem Stoffe führte ihn auf die neue Bahn; doch wohlbemerkt — der «Holländer» eröffnet sie zuerst.

Die Annahme des Rienzi am Hoftheater zu Dresden war ein freundlicher Heimruf nach Deutschland, wohin ihn ohnehin das Gefühl der Heimatlosigkeit, die Sehnsucht nach Liebe zog. In Paris enttäuscht kam er zurück, um in Deutschland enttäuscht zu werden.

Eben hatte er sich zu der Heimkehr gerüstet, als ihm noch das Volksbuch: «Der Tannhäuser» in die Hände fiel. Dieses veranlasste ihn, das mittelhochdeutsche Gedicht vom «Sängerkriege» im Urtexte zu lesen, und dieses führte ihn weiter zu «Lohengrin», weiter zu dem Quelle der deutschen Heldensage.

Damit war ihm mit einem Schlage eine *neue Welt dichterischen Stoffes* erschlossen.

Damit er jedoch zu dieser mit wachsendem Bewusstsein hintrete, zog ihn gleichzeitig mit dem *sagenhaften* ein *geschichtlicher* Stoff an, aus der letzten Zeit der Hohenstaufen. Manfred, Fridrich's II. Sohn,

rafft sich aus Muthlosigkeit und Ergötzung auf, wirft sich nach Luceria, ruft die Sarazenen auf, erobert Appulien und Sicilien und lässt sich krönen. Auch in diesen Stoff wollte *Wagner* sein Ideal des Weibes einflechten: eine Sarazenerin, die mit prophetischer Kraft ihr Volk aufruft und zuletzt einen auf Manfred gezückten Dolch auffängt. Doch die einfache Tannhäusersage behielt zuletzt das Uebergewicht. *Wagner* betont, dass ihm hier der Mensch unendlich rührend nahe trete, während ihn die Geschichte mit einem prunkenden faltigen Gewande verhülle. Er spricht hier als Musiker, der die *allgemeinere* Sagenfigur dem *bestimmten* historischen Charakter ebenso vorziehen muss, wie den sagenhaften «Ton» dem *Wort*.

Der Weg durch Thüringen nach Paris führte an der *Wartburg* vorüber.

Die Aufnahme des «Rienzi» in Dresden war für den Einsamen, Verlassenen unendlich wohlthuend. Von diesem Eindrucke hingerissen gab er dem Rufe, die Kapellmeisterstelle der sächsischen Hofmusik anzunehmen, nach. Dem Begriffe unserer Verhältnisse nach war er nun dauernd geborgen; in Wahrheit wurde, wie *Wagner* erzählt, diese Stelle eine Quelle neuer Leiden, aber auch der entscheidenden Entwicklung als Mensch und Künstler. Die Hoffnung, seine Opern rasch aufgeführt zu sehen und in ihnen eine Quelle reichen Lohnes zu finden, wurde bald enttäuscht. Selbst da, wo sie sehr gefielen, liessen die Direktoren sie fallen. Hören wir *Wagner* selbst: «Ein Stück für das Repertoir, das längere Zeit hindurch, oder vielleicht immer, abwechselnd mit anderen Stücken seines Gleichen, einem Publikum vorgeführt werden soll, darf aus keiner Stimmung entstanden sein und zu seinem Verständnisse keine Stimmung nöthig haben, die von einer bestimmten individuellen Natur ist. Es müssen hierzu Stücke verwandt werden, die entweder von allgemein gleichgültiger Stimmung oder einer Stimmung überhaupt bar sind, also auf die Erweckung einer besonderen Stimmung gar nicht ausgehen und nur durch den äusserlichen Reiz der Vorführung, durch mehr oder weniger rein persönliche Theilnahme für die darstellenden Virtuosen eine zerstreuende Unterhaltung zu bewirken im Stande sind.» Das gewöhnliche Publikum will mit anderen Worten nicht durch eine Erscheinung, die zu denken gibt, die ergreift und beunruhigt, aufgeschreckt werden; es will nichts Aussergewöhnlichem begegnen; es sucht nur flache Unterhaltung.

Wie der «fliegende Holländer» stand auch der «*Tannhäuser*» in innerer Beziehung zum Meister. Er warf die Noten in fieberhafter Aufregung nieder, von der folternden Angst gequält, der Tod würde ihn an der Vollendung hindern. Bei der letzten Note fühlte er sich froh, als ob er einer Lebensgefahr entgangen wäre.

Der Eindruck dieser Schöpfung ist ein unglaublich hoher, anspannend und erhebend, kräftigend und nirgends schmeichelnd. *Wagner* erklärt die Hauptrolle für die schwierigste Leistung, die je von einem Darsteller gefordert worden sei. Als das Wesentlichste dieses Charakters bezeichnet er das stets unmittelbar thätige, bis zum stärksten Masse gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation. Tannhäuser ist Alles ganz. *Wagner* schildert ihn und mit ihm den Gang der Dichtung also:

«Mit vollstem Entzücken hat er in den Armen der Venus geschwelgt; mit dem bestimmtesten Gefühle von der Nothwendigkeit seiner Losreissung von ihr zerbricht er, ohne im Mindesten die Göttin der Liebe zu schmähen, die Bande, die sie an ihn fesselten. Mit vollster Rückhaltslosigkeit gibt er sich dem überwältigenden Eindrucke der wiederbetretenen heimischen Natur, der traulichen Beschränktheit altgewohnter Empfindungen, endlich dem thränenreichen Ausbruche eines kindlich-religiösen Reuegefühls hin; der Ausruf: «Allmächtiger, Dir sei Preis; gross sind die Wunder Deiner Gnade» ist der unwillkürliche Erguss einer Empfindung, die sein Herz bis auf die innerste Wurzel mit unwiderstehlicher Gewalt einnimmt. So stark und aufrichtig ist diese Empfindung und das gefühlte Bedürfniss der Aussöhnung mit der Welt — doch der Welt im weitesten und grössten Sinne —, dass er der Begegnung seiner früheren Genossen und ihrer angebotenen Versöhnung mit ihm scheu und abstossend ausweicht: nicht Rückkehr will er, sondern Vordringen bis zu einem eben so Grossen und Erhabenen, als es sein neugewonnenes Gefühl von der Welt ist. Dieses Eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen «Elisabeth» genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen blitzschnell wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeth's zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfliesst. Ganz und gar von diesem nie erfahrenen neuesten Eindrucke überwältigt, jauchzt er in wonnigster Lebenslust auf, stürmt

er der Geliebten entgegen. Wie ein ferner dumpfer Traum nur liegt alles Vergangene noch vor seiner Seele; kaum weiss er sich seiner zu erinnern; nur Eins gewahrt er noch, ein reizend holdes Weib, eine süsse Jungfrau, die ihn liebt; und nur Eines erkennt er in dieser Liebe, nur Eines erkennt er in ihrer Entgegnung, — brünstiges, allverzehrendes Lebensfeuer. Mit diesem Feuer, dieser Inbrunst genoss er einst die Liebe der Venus und unwillkürlich muss er erfüllen, was er ihr beim Abschied frei gelobte: «gegen alle Welt fortan ihr muthiger Streiter zu sein.» Diese Welt säumt nicht, ihn zum Streite herauszufordern. In ihr, wo der Stolze an sich das Opfer vollbringt, was die Schwäche von ihm fordert, findet der Mensch für sein Dasein nur Berechtigung durch Anerkennung der Nothwendigkeit einer unendlichen Vermittlung seiner unwillkürlichen Empfindungen für ihre Kundgebung durch den, alle Gestaltung beherrschenden Ausdruck der Sitte. Tannhäuser, der nur des unmittelbarsten Ausdruckes seiner aufrichtigsten und unwillkürlichsten Empfindungen mächtig ist, muss sich zu dieser Welt im schroffsten Gegensatze finden, und seinem Gefühle muss dies so stark bewusst werden, dass er, um seiner Existenz willen, auf Tod und Leben diesen seinen Gegensatz zu bekämpfen hat. Diese Eine Nothwendigkeit wird einzig nur von ihm empfunden, als es im Sängerkriege zum offenen Kampfe kommt, um ihr zu genügen, vergisst er Alles um sich her; jede Rücksicht lässt er fahren: und doch kämpft sein Gefühl nur für seine Liebe zu Elisabeth, als er endlich hell und laut sich als Ritter der Venus bekennt. Hier steht er auf der höchsten Höhe seines lebensfreudigen Triebes, und nichts vermag ihn in der Erhabenheit seiner Entzückung, mit der er einsam einer ganzen Welt trotzig entgegensteht, zu erschüttern als die einzige Erscheinung, die gerade jetzt als gänzlich neu und nie noch wahrgenommen seine ganze Empfindung urplötzlich einnimmt: das Weib, das sich aus Liebe für ihn *opfert.* — Aus dem Uebermasse der Wonne, das er in Venus' Arm genoss, sehnte er sich nach Schmerz: diese tief menschliche Sehnsucht sollte ihn dem Weibe zuführen, das nun *mit ihm leidet,* wogegen Venus sich nur mit ihm freute. Sein Verlangen ist erfüllt, und fortan kann er nicht mehr leben ohne eben so überschwengliche Schmerzen, als zuvor seine Freuden überschwenglich waren. Aber diese Schmerzen sind dennoch keine gesuchten, willkürlich aufgenommenen; sondern mit unwiderstehlicher Gewalt brachen

sie durch das Mitgefühl in sein Herz ein, das nun mit der ganzen Energie seines Wesens sie bis zur Selbstvernichtung nährt. Hier nun äussert sich seine Liebe zu Elisabeth in dem ungeheuren Unterschiede von seiner Liebe zu Venus: sie, deren Blick er nicht ertragen kann, deren Wort ihm wie ein Schwert in die Brust dringt, sie muss er durch furchtbarste Martern um die Marter ihrer Liebe zu ihm zu versöhnen suchen, und wenn er diese Versöhnung im schmerzlichsten Todesaugenblicke auch von Ferne nur ahnen dürfte. — Wo gäb' es nun ein Leiden, das er nicht mit Lust ertrüge? Vor jener Welt, der er so eben noch als Todfeind siegesjubelnd gegenüberstand, wirft er sich mit williger Inbrunst in den Staub, um von ihren Füssen sich zertreten zu lassen. Nicht gleicht er so den Pilgern, die um ihres eignen Heiles willen sich gemächliche Büssungen auferlegen; nur «um *ihr* die Thräne zu versüssen, die sie um den Sünder geweint» sucht er unter den schrecklichsten Qualen den Weg zu seinem Heil, da dieses Heil in nichts Anderem bestehen kann, als jene ihm geweinte Thräne versüsst zu wissen. Wir müssen ihm glauben, dass mit solcher Inbrunst noch nie ein Pilger nach dem Heil verlangte; je aufrichtiger und vollständiger aber seine Zerknirschung, sein Bussgefühl und Heiligungsverlangen war, desto furchtbarer musste ihn nun auch der Ekel vor der Lüge und Herzlosigkeit übermannen, die sich am Ziele des Heilweges darstellten. Gerade bei der höchsten Wahrhaftigkeit seiner Empfindung, die sich nicht auf ihn und sein besonderes Seelenheil, sondern auf die Liebe zu einem anderen Wesen bezog, musste endlich sein Hass gegen diese Welt, die aus ihren Axen hätte gerathen müssen, wenn sie ihn und die Liebe freisprechen wollte, in die hellsten Flammen aufschlagen, und diese Flammen sind es, die als Gluten der Verzweiflung sein Herz durchbrennen. Als er von Rom wiederkehrt, ist er nur noch Grimm gegen eine Welt, die ihm wegen der höchsten Aufrichtigkeit seiner Empfindungen das Recht des Daseins abspricht; und nicht aus Sehnsucht nach Freude und Lust sucht er wieder den Venusberg auf, sondern der Hass gegen jene Welt, der er Hohn sprechen muss, die Verzweiflung treibt ihn dahin, um sich vor dem Blicke seines «Engels» zu verbergen, dessen «Thräne zu versüssen» die ganze Welt ihm nicht den Balsam bieten konnte. — So liebt er Elisabeth; und diese Liebe ist es, die sie erwidert. Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte, das vermochte sie, indem sie der Welt zum Trotz den Geliebten in ihr Gebet schloss und in hei-

ligem Wissen von der Kraft ihres Todes sterbend den Unseligen freisprach. Und sterbend dankt ihr Tannhäuser für diese empfangene höchste Liebesgunst. An seiner Leiche steht aber Keiner, der ihn nicht beneiden müsste; und Jeder, die ganze Welt, Gott selbst — muss ihn selig sprechen.» *

Soll ich an Einzelnheiten der Oper erinnern? Dann am liebsten an die von Schmerz und Hohn, Liebe und dämonischer Selbstvernichtungslust durchdrungene Erzählung Tannhäusers im dritten Akte. Man hat ihr Breite vorgeworfen, Mangel an Handlung — und gerade sie erscheint mir als ein Höhepunkt der Oper, als eine der meisterhaftesten dramatischen Erzählungen, welche die Bühne bis zu dieser Stunde besitzt. Wer kann die Worte vergessen:

Hast du so böse Lust getheilt,
Dich an der Hölle Glut entflammt,
Hast du im Venusberg geweilt:
So bist nun ewig du verdammt!

«Tannhäuser» ging weihend und reinigend über die deutsche Bühne. Sein Eindruck ist ein so tiefer, übermächtiger, ein so erhebender, dass wir wieder an die Möglichkeit von Zeiten glauben, in denen das Drama ein Gottesdienst war.

Doch kehren wir zum Meister zurück, der von diesem Werke aufathmend wol nach Ruhe, tiefer Ruhe verlangen durfte.

Eine Erholungsreise brachte ihm die Idee einer komischen Oper, die sich, wie das Satyrspiel bei den Athenern an die Tragödie, auch als ein Satyrspiel an dem Sängerkrieg auf der Wartburg anschliessen konnte. Da wir bisher keine komische Oper *Wagner*'s besassen, — jetzt soll sie vollendet sein — möge hier der Inhalt der «Meistersinger zu Nürnberg» folgen, wie ihn der Komponist selbst erzählt:

«Ich fasste Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch productiven Volksgeistes auf und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spiessbürgerschaft entgegen, deren durchaus drol-

* Ich theile diese Worte um so lieber vollständig mit, als sie aus einem nur an die Bühnen gerichteten Büchlein entnommen sind, und dies daher kaum in weitere Kreise kommt.

ligem, tabulatur-poetischem Pedantismus ich in der Figur des «Merkers» einen ganz persönlichen Ausdruck gab. Dieser Merker war bekanntlich der von der Singerzunft bestellte Aufpasser, der auf die den Regeln zuwiderlaufenden Fehler der Vortragenden und namentlich der Aufzunehmenden «merken» und sie mit Strichen aufzeichnen musste: wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugetheilt war, der hatte «versungen». Der Aelteste der Zunft bot nun die Hand seiner jungen Tochter demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde.

Pogner.

Nun hört, und versteht mich recht! —
Das schöne Fest, Johannis-Tag,
ihr wisst, begeh'n wir morgen:
auf grüner Au', am Blumenhag,
bei Spiel und Tanz im Lustgelag,
an froher Brust geborgen,
vergessen seiner Sorgen,
ein Jeder freut sich wie er mag.
Die Singschul' ernst im Kirchenchor
die Meister selbst vertauschen;
mit Kling und Klang, hinaus zum Thor,
auf off'ne Wiese zieh'n sie vor,
bei hellen Festes Rauschen;
das Volk sie lassen lauschen
dem Frei-Gesang mit Laien-Ohr.
Zu einem Werb- und Wett-Gesang
gestellt sind Siegespreise,
und beide rühmt man weit und lang,
die Gabe wie die Weise.
Nun schuf mich Gott zum reichen Mann,
und gibt ein Jeder wie er kann,
so musst' ich fleissig sinnen,
was ich gäb' zu gewinnen,
dass ich nicht käm' zu Schand':
so hört denn, was ich fand. —
In deutschen Landen viel gereist,
hat oft es mich verdrossen,
dass man den Bürger wenig preist,
ihn karg nennt und verschlossen:
an Höfen, wie an nied'rer Statt,
des bitt'ren Tadels ward ich satt,
dass nur auf Schacher und Geld
sein Merk' der Bürger stellt!
Dass wir im weiten deutschen Reich
die Kunst einzig noch pflegen,
d'ran dünkt ihnen wenig gelegen:
doch, wie uns das zur Ehre gereich',

und dass mit hohem Muth
wir schätzen, was schön und gut,
was werth die Kunst, und was sie gilt,
das ward ich der Welt zu zeigen gewillt.
D'rum hör't, Meister, die Gab',
die als Preis bestimmt ich hab': —
dem Singer, der im Kunst-Gesang
vor allem Volk den Preis errang
am St. Johannistag,
sei er, wer er auch mag,
dem geb' ich, ein Kunstgewog'ner,
von Nüremberg *Veit Pogner*,
mit all' meinem Gut, wie's geh' und steh',
Eva, mein einzig Kind, zur Eh'. —

Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Person eines jungen Rittersohns, der, von der Lekture des Heldenbuches und der alten Minnesinger begeistert, sein verarmtes und verfallenes Ahnenschloss verlässt, um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hierzu namentlich durch eine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt, das «nur ein Meister der Zunft gewinnen soll»; zur Prüfung bestellt singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anstoss erregt, so dass der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes versungen hat. Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch, das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich, der Sachs zuvor wegen eines immer noch nicht fertigen Pares Schuhe mit der Absicht, ihn zu demüthigen, grob angelassen hatte, stellt sich in der Nacht vor dem Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzusingen, da es ihm darum zu thun ist, sich ihrer bei der Preissprechung entscheidenden Stimme zu versichern. Sachs, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüberliegt, fängt beim Beginne des Merkers ebenfalls laut zu singen an, weil ihm — wie er dem darüber Erbosten erklärt — dies nöthig sei, wenn er so spät sich noch zur Arbeit wach erhalten wolle, dass die Arbeit aber dränge, wisse Niemand besser als eben der Merker. Zur Probe ein «Schusterlied des Hans Sachs.»

Hans Sachs (zur Arbeit).

Jerum! Jerum!
Halla hallahe!
O ho! Trallalei! O he! —
Als Eva aus dem Paradies
von Gott dem Herrn verstossen,
gar schuf ihr Schmerz der harte Kies
an ihrem Fuss, dem blossen.
Das jammerte den Herrn,
ihr Füsschen hatt' er gern;
und seinem Engel rief er zu:
„da mach' der armen Sünd'rin Schuh'!
Und da der Adam, wie ich seh',
an Steinen dort sich stösst die Zeh',
dass recht fortan
er wandern kann,
so miss' dem auch Stiefeln an!" —

Jerum! Jerum!
Halla hallahe!
O ho! Trallalei! O he! —
O Eva! Eva! Schlimmes Weib!
das hast du am Gewissen,
dass ob der Füss am Menschenleib
jetzt Engel schustern müssen!
Bliebst du im Paradies,
da gab es keinen Kies!
Um deiner jungen Missethat
handtier' ich jetzt mit Ahl' und Draht,
und ob Herrn Adam's übler Schwäch'
versohl' ich Schuh' und streiche Pech!
Wär' ich nicht fein
ein Engel rein,
Teufel möchte Schuster sein!

Jerum! Jerum!
Halla hallahe!
O ho! Trallalei! O he! —
O Eva! hör' mein Klageruf,
mein' Noth und schwer Verdrüssen!
Die Kunstwerk', die ein Schuster schuf,
sie tritt die Welt mit Füssen!
Gäb' nicht ein Engel Trost,
der gleiches Werk erlos't,
und rief mich oft in's Paradies,
wie ich dann Schuh' und Stiefel liess'!
Doch wenn mich der im Himmel hält,
dann liegt zu Füssen mir die Welt,
und bin in Ruh'
Hans Sachs, ein Schuh-
macher und Poet dazu.

Wagner hat, wie wir sehen, den Ton der Meistersänger auch in textlicher Beziehung nicht unglücklich getroffen.

Endlich verspricht *Sachs* dem Unglücklichen einzuhalten, nur solle er ihm gestatten, die Fehler, die er nach *seinem* Gefühle in dem Liede des Merkers finden würde, auch auf *seine* Art — als Schuster anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerschlage auf den Schuh über'm Leisten. Der Meister singt nun: Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leisten. Wüthend springt der Merker auf; jener frägt ihn gelassen, ob er mit seinem Liede fertig sei. «Noch lange nicht», schreit dieser. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus und erklärt, sie seien just von den Merkerzeichen fertig geworden. Mit dem Reste seines Gesanges, den er in Verzweiflung ohne Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt am Fenster jämmerlich durch." Trostlos hierüber fordert er am andern Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautbewerbung. Dieser gibt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgibt nicht zu wissen, woher es ihm gekommen sei; nur ermahnt er ihn, genau auf eine passende «Weise» zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitle Merker hält sich hierin für vollkommen sicher und singt nun vor dem öffentlichen Meister- und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise ab, so dass er abermals und diesmal entscheidend durchfällt. Wüthend hierüber wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor. Dieser erklärt, das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, solle Sieger sein. Der junge Ritter leistet dies und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zunft, die ihm nun geboten wird, verschmäht er aber. Sachs vertheidigt da die Meistersingerschaft mit Humor und schliesst mit dem Reime:

Zerging' das heil'ge röm'sche Reich in Dunst,
Uns bliebe doch *die heil'ge deutsche Kunst.*"

Der ernste «Lohengrin» mit seinem übermächtigen Eindrucke liess jedoch die komische Oper, für die wol auch die neue Form schwieriger zu gestalten war, nicht aufkommen. Auch im «Lohengrin» zog *Wagner* der allgemeinmenschliche Stoff, der uns schon in Zeus und Semele begegnet und durch die Sagen aller Völker geht, die an Meeren wohnen: «Auf dem blauen Spiegel der Wogen naht ihnen ein Unbekannter von höchster Anmuth und reinster Tugend, der Alles hin-

reisst und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewinnt: was ist er anders als der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel, in dem Lande, das er nicht erkennen kann, das Glück sich träumt? Der Unbekannte verschwindet wieder und zieht über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wird.»

Wagner schrieb den Lohengrin wieder aus seiner Brust heraus. Er fühlte sich mit seinen Werken, seinem ganzen Streben immer fremder unter den Menschen, immer einsamer, einsam wie Lohengrin.

Der Stoff befestigte ihn in seiner Richtung, weil er ihn antrieb, nach der treuesten Aussprache des Darzustellenden, nach der höchsten Deutlichkeit zu ringen. Er schrieb mit seinem Herzblute, er schrieb mit heiss ihm entströmenden Thränen.

Das Theater entsprach immer weniger seinen hohen Erwartungen; er hatte weder Darsteller noch Zuhörer, die ihn verstanden; die Kunstzustände überhaupt erschienen ihm krank und faul. *Diese Erkenntniss führte ihn der Revolution zu*, weil er glaubte, dass eine Reform der Kunst nicht ohne eine Reform der ganzen Gesellschaft möglich sei. Die Revolution, die ihn in die Verbannung trieb, konnte ihn jedoch nicht befriedigen; denn sie war eine einseitig politische, die an die reinmenschlichen Ideale eines Künslers und deren Verwirklichung nicht dachte.

Mitten in diese aufgeregte Zeit fällt meine persönliche Begegnung mit Richard *Wagner* in Dresden. Ich sehe ihn noch in aufgeregter Stimmung vor mir, nach Nachrichten haschend, Räthe gebend, immer mit der Erregtheit eines Persönlichbetheiligten. Hatte er doch an das Gelingen der Bewegung alle seine künstlerischen Hoffnungen geknüpft! Wie wenig *Wagner* Politiker, sondern Künstler selbst damals war, beweist der Umstand, dass er gerade damals zu vollem Bewusstsein seiner künstlerischen Richtung kam. Zwei Stoffe traten nämlich gleichzeitig vor ihn hin: *Siegfried*, der Held des Nibelungenliedes, und *Friedrich Rothbart*. Nochmals und zum letzten Male stellten sich ihm *Mythos* und *Geschichte* gegenüber und drängten ihn nun sogar zu der Entscheidung, ob er ein musikalisches Drama oder ein gesprochenes Schauspiel schreiben solle. Er hatte, wie wir wissen, sich seit der Rückkehr von Paris der heimatlichen Sagenquelle zugewendet und so in das Alterthum sich vertiefend gerade im höchsten Alterthume den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft, den der Deutsche in seinem Siegfried wiedererkennt, angetroffen. Gleichzeitig

suchte er aber diesen wahren Menschen auch in der Geschichte, traf aber hier nur Verhältnisse, die den Menschen bestimmten, anstatt von ihm bestimmt zu werden. Friedrich Rothbart erschien ihm zwar allerdings als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried; auch schien es in den Tagen der Bewegung, als ob dieser Stoff dem Verständnisse des Volkes näher läge. Schon war der Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Akten Friedrich vom ronkalischen Reichstag bis zum Antritt seines Kreuzzugs darstellen sollte. *Wagner* sah sich jedoch bald von der Masse des Stoffes erdrückt, nahm das Unpassende dieses geschichtlichen Stoffes für das Drama an und glaubte daraus folgern zu dürfen, dass die reine Geschichte mit dem Reichthum äusserer Ereignisse, die den *Menschen* gar nicht zur Erscheinung kommen lassen, für die Kunst untauglich sei. In Konsequenz dieser Ansicht nahm er von nun an auch die Untauglichkeit des gesprochenen Schauspiels für das Drama des kommenden Geschlechtes, das eben die Darstellung des Menschen verlangen wird, an und sprach ihm alle Zukunft ab. Dies ist der Entwicklungsgang, auf welchem *Wagner* dazu kam, die Geschichte als Stoffquelle zu verwerfen und mit ihr auch die Kunstform derselben, das gesprochene Schauspiel. Ich komme hierauf später zurück, hebe aber das Bekenntniss *Wagner*'s schon jetzt hervor, dass diese Anschauung des Drama's nur einem Menschen entstehen konnte, der sich unter der Einwirkung des Geistes der Musik entwickelt hatte. Er kehrte nunmehr zu Siegfried zurück. «Damit hatte ich — ruft er aus — eine neue und entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwicklung angetreten, die *Periode des bewussten künstlerischen Wollens* auf einer vollkommen neuen, mit unbewusster Nothwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Bahn entgegenschreite.»

Da ich hier keinen Lebensabriss *Wagner*'s, sondern nur seine Entwicklung bis zu dieser Höhe geben wollte, kann ich mich nun kürzer fassen. Wie vereinsamt der Künstler sich zu derselben Zeit fühlte, beweist seine Idee, Jesus Christus in folgender eigenthümlicher Auffassung zum Mittelpunkte eines Kunstwerkes zu machen. «Betrachtete ich die Zeit und die allgemeinen Lebenszustände, in denen ein so liebendes und liebebedürftiges Gemüth wie das Christi sich entfaltete, so war mir nichts natürlicher, als dass der Einzelne, der eine so ehrlose, hohle und erbärmliche Sinnlichkeit, wie die der römischen

Welt und mehr noch der den Römern unterworfenen Welt, nicht vernichten und zu einer neuen, der Gemüthssehnsucht entsprechenden Sinnlichkeit gestalten konnte, nur aus dieser Welt nach einem besseren Jenseits — nach dem Tode — verlangen musste.»

Das Misslingen des Dresdneraufstandes trieb ihn in die Verbannung. Dithyrambisch gestimmt ruft er aus:

«Mit Nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Ueberstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige verzehrende Nahrung gewesen waren. Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen und mit zwanglosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, dass ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt aus tiefstem Grunde meines Herzens verachte, als ich ihr sagen konnte, dass in allen ihren Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fliesse, dass sie nicht einen Athemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergiessen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen.»

Zum Verständniss dieser Stimmung diene eine kleine Anekdote. *Wagner* wollte, um einen deutschen Fürsten für den Tannhäuser zu gewinnen, demselben diese Oper widmen. Er erhielt die Antwort, er möchte, da der König nur Werke annehme, die er kenne, die Oper aber in der Hauptstadt nicht aufführbar ist, Einiges daraus für — Militairmusik arrangiren, damit es auf der Wachtparade gespielt werden könne. Kann ein echter Künstler tiefer gedemüthigt werden?

Wagner lebte lange in Zürich. Der geniale Franz *Liszt* war es, der frei von Vorurtheilen den Tondichtungen des Verbannten einen Weg des Ruhmes durch Deutschland bahnte. *Wagner* arbeitete schon dort an seiner Trilogie von Siegfried-Dramen — Opern will er nicht mehr schreiben —, die er einst an drei Festtagen stimmungsverwandten Zuhörern vorführen möchte. Mit dem anderen Theater, dieser Unterhal-

tungsanstalt, dieser gemeinen Buhldirne eines genusssüchtigen Publikums, hat er *gebrochen.*

Jetzt ist er selbst, sein eigener Herold, nach Deutschland heimgekehrt und sieht sich freilich fort und fort genöthigt, an seinen für die Bühne bestimmten, als Ganzes gedachten Werken die Versündigung selbst zu begehen, sie in Bruchstücken und Konzerten vorzuführen, um sich ein Publikum vorzubereiten, mächtige Gönner und selbst — Sänger zu gewinnen.

So lernten wir Fragmente aus der komischen Oper, aus «Tristan und Isolde» (Liebestod und Verklärung, blühende Instrumentalsätze) und aus der Siegfriedtrilogie kennen. Manches wird erst im Zusammenhange von rechter Wirkung sein — so kam uns das, ein Zauberfeuer Wotan's begleitende und malende Orchesterspiel schwach und eher kindlich vor — wer vergässe aber dagegen Siegmund's Frühlingslied, als die Thüre des Saales aufspringt und Sieglinde erschreckt auffährt: «Ha, wer ging, wer kam herein?»

Siegmund

(mit leiser Entzückung auf die herrliche Frühlingsnacht aussen, und den Vollmond, welcher sein helles Licht auf das jugendliche Paar hereinwirft, deutend, antwortet:)

*K*einer ging, —
doch Einer *k*am:
siehe, der *L*enz
*l*acht in den Saal! —
*W*interstürme *w*ichen
dem *W*onnemond,
in mildem *L*ichte
*l*euchtet der *L*enz;
auf *l*auen *L*üften
*l*ind und *l*ieblich,
*W*under *w*ebend
er sich *w*iegt;
über *W*ald und *A*uen
*w*eht sein *A*them,
*w*eit geöffnet
lacht sein *A*ug'.
Aus *s*el'ger Vöglein *S*ange
*s*üss ertönt,
*h*olde Düfte
*h*aucht er aus;
seinem *w*armen *B*lut ent*bl*ühen
*w*onnige *B*lumen,
Keim und *S*pross
ent*s*priesst seiner Kraft.

Mit *z*arter *W*affen *Z*ier
be*zw*ingt er die *W*elt;
*W*inter und Sturm *w*ichen
der starken *W*ehr; —
*w*ol musste den tapf'ren *Str*eichen
die *str*enge Thüre auch weichen,
die *tr*otzig und *st*arr
uns — *tr*ennte von ihm. —
Zu seiner *Schw*ester
*schw*ang er sich her;
Die *L*iebe *l*ockte den *L*enz:
in uns'rem *B*usen
*b*arg sie sich tief;
nun *l*acht sie selig dem *L*icht.
Die *b*räutliche Schwester
*b*efreite der *B*ruder;
zer*tr*ümmert liegt
was je sie ge*tr*ennt;
*j*auchzend grüsst sich
das *j*unge Paar;
vereint sind *L*iebe und *L*enz!

Wir haben hier zugleich eine Probe der neuen *Wagner*'schen Sprache, welche, an die alten Stoffe und damit auch an die alte deutsche Versform sich anschliesend, den in seinem Ursprunge *romanischen Reim* gegen den germanischen *Stabreim* oder die sogenannte *Alliteration* vertauschen will, bei der je zwei Verszeilen durch den gleichen Konsonanten am Anfange von zwei oder drei betonten Wörtern zusammengefasst waren.

Hier herrschen, *L*iebe und *L*enz, *W*onne und *W*under malend, die weichen schmelzenden Mitlaute *L* und *W* vor; der starre, trotzige Winter ist durch *Tr* und *St*, die ihn sprengende Kraft durch *Sp*, der neue, blühende, blumige Lenz durch *Bl* charakterisirt. Hiervon später mehr.

Wir wollen nun auf eine nähere Charakteristik und Würdigung dessen, was *Wagner* will, näher eintreten. Er hat seine Ansichten namentlich in dem Werke «*Oper und Drama*» ausführlich entwickelt. Er hat ein «*Kunstwerk der Zukunft*» im Auge, das sich wesentlich schon dadurch auszeichnet, dass es den bisherigen Unterschied von Oper (oder musikalischem Drama) und Schauspiel (oder gesprochenem Drama) aufheben und beide Formen untergehen, in sich aufgehen lassen will. Das Kunstwerk der Zukunft soll ein Triumf der Kunst in der Vereinigung aller einzelnen Künste zu grossartiger Gesammtwir-

kung sein. *Wagner* ist mit seinen bisherigen Leistungen im Vergleiche zu diesem Ideale selbst noch mehrfach unzufrieden und gesteht diesen Widerspruch ein. Ich bekenne nun offen, dass ich *Wagner*'s Ansicht, dass in diesem Kunstwerke alle Künste aufgehen, dass namentlich das gesprochene Schauspiel aufhören werde wie die bisherige Oper, nicht theilen kann. Die Künste werden immer ihr gesondertes Leben führen, sich aber auch immer wechselseitig zu erhöhter Wirkung unterstützen und verbinden können. Ich füge hier zwei bezügliche Aussprüche ein. *Schiller* schreibt am 29. Dec. 1797 an *Goethe*: «Ich habe immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr wie aus den Chören der alten *Bachusfeste* das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen der Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideal auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freie harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einem schönen Empfängniss; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste nothwendiger gegen den Stoff gleichgültiger machen.» *Goethe* antwortet: «Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper haben, würden Sie neulich in Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt, und durch *Mozart*'s Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt.» Der andere Ausspruch ist von *Schleiermacher* (Aesth. 166): Ueberall in den untergeordneten Gattungen aller verschiedenen Kunstgebiete, wo das Leben mehr für sich heraustritt, sondern sich auch mehr die Künste; so wie wir dagegen zu den grösseren Produktionen aufsteigen, finden wir immer sie alle miteinander vereinigt, und das Letzte, was erst die vollkommene Gestaltung und den vollständigen Typus des Gemeinsamen und Oeffentlichen hinzubringt, ist eben die Umschliessung derjenigen Kunstproduktionen nebst ihrer Darstellung, die am meisten von dem öffentlichen Leben ausgehen, in die architektonischen Räume, indem diese vorzüglich dazu bestimmt sind, die Künste in ihrer Vereinigung zu einem Gesammtleben zusammenzufassen.» Bei diesen Worten darf man aber nicht vergessen, dass nach *Schleiermacher* das Primat bei einem solchen Liebesbunde der Künste, nicht der Musik, sondern der Poesie zukäme; er sagt S. 170: «Die Poesie ist im Oeffentlichen das eigentliche Centrum der Künste.» Auch hat *Schleiermacher* dabei

nicht an einen Untergang des Schauspiels, sondern wol an eine gelegentliche Erhöhung seiner Wirkung durch melodramatische Beihülfe der Tonkunst gedacht.

So sehr ich nun das «Kunstwerk der Zukunft», insofern es Anspruch auf Alleinberechtigung macht, *bekämpfen* werde, eben so freudig begrüsse ich *Wagner*'s Bestrebungen für das *musikalische* Drama. Dieses unterscheidet sich von der üblichen Oper vorzüglich in den folgenden acht Punkten:

I. Im *Stoffe*. *Wagner* will, wie oben bemerkt, das Reinmenschliche, den wahren, von den Verhältnissen noch unabhängigen Menschen darstellen und kam so dazu, die Geschichte zu verwerfen und die Mythe, die Sage im höchsten Sinne dieses Wortes als die einzig wahre Stoffquelle der Kunst anzusehen. So kommt er zu seinem «fliegenden Holländer», seinem «Tannhäuser», seinem «Lohengrin», seinem «Siegfried». Manche haben ihn daher eines Kokettirens mit dem Mittelalter, dem Christenthume in der Manier der romantischen Schule, dem Katholizismus beschuldigt; sie haben *Wagner* einfach nicht verstanden. Er fasst jene Sagengestalten viel tiefer; er sieht in ihnen nicht Figuren des Mittelalters, sondern Repräsentanten der ganzen Menschheit, Träger von Gefühlen, wie sie ewig in der Menschenbrust wohnen. Die neue wissenschaftliche Forschung unterstützt ihn, wenn sie nachweist, dass diese Sagenhelden Eigenthum aller Völker sind und daher auf eine Ursage hinweisen, die die Menschheit schon vor ihrer Trennung in Völker besessen haben muss. So treffen wir unseren Siegfried als Achill bei den Griechen, als Sijawusch bei den Persern, als Karna bei den Indern. Dieser universellmenschliche Gehalt ist es, der *Wagner* zu der Mythe zieht. Ich glaube nun, dass *Wagner* irrt, wenn er die Geschichte überhaupt verwirft, dass er aber Recht hat, wenn er sagenhaften, wunderbaren Stoffen für die Oper oder das musikalische Drama ruft. Solche liegen uns in *Mozart*'s von *Wagner* hochgepriesenem «Don Juan», in der «Zauberflöte», im «Freischütz», und «Oberon», in «Robert dem Teufel» vor. Was hier mehr zufällig geschah, fordert nun *Wagner* mit Bewusstsein und er hat Recht.

Gesungene Geschichte ist eben so unwahr, als wir an das Singen in einer wunderbaren Welt gerne glauben. *Vischer* wirft *Wagner* vor, dass er zwar Recht habe, wenn er wieder auf Gefühlsstoffe der Oper dringt, dass er dieses Gefühl aber einseitig nur in einer überspannten Aufopferung des Weibes (Senta, Elisabeth, Elsa) zu finden scheine.

Wagner fasst aber dieses erlösende Weib tiefer als seine Kritiker; er fasst es sinnbindlich im Sinne *Goethe's*:

Das Ewigweibliche zieht uns hinan.

Das Ewigweibliche ist das Unbewusste, Hingebende in uns, ist das Heimweh zum göttlichen Urquelle, ist die Liebe.

Diese Sagenstoffe eignen sich auch weniger für das gesprochene Drama. Wol dem singenden, aber nicht dem redenden Siegfried glauben wir die hörnerne Haut. Von historischen Stoffen werden dagegen der Oper jene bewahrt bleiben dürfen, in denen eine von Gefühlen bewegte *Masse* (z. B. Stumme von Portici), überhaupt eine das Vorwiegen der Form des *Chores* begünstigende *Gesammtheit* gewissermassen zum Helden wird, oder auch solche, in denen die Geschichte nur der Rahmen, Leidenschaft aber das Bild ist. (Romeo und Julie, die Hugenotten.)

II. *In der höheren Auffassung des Textes*, den *Wagner* selbst und seit dem «fliegenden Holländer» mit dem hohen Ernste des Dichters schreibt. Er hat dabei nicht die alten Opernformen und Operneffekte zu beachten; unbewegt sieht er nur auf die Idee der Dichtung, die Entwicklung der Charaktere, den poetisch-musikalischen Werth der Sprache. Unermüdlich ringt er namentlich nach dem Wohllaute des Verses und versucht, wie wir sahen, selbst eine Reform desselben, dem er Mangel an Rhythmus vorwirft durch Rückkehr zu dem Verse der ältesten deutschen Dichtung, dem Stabreime. Der Erfolg dieses Versuches ist noch abzuwarten.

III. *In der veränderten Stellung der Musik zu der Poesie.* Während in der bisherigen Oper die Musik Selbstzweck, der Text Nebensache war, macht *Wagner* sie zum Mittel, die Poesie sinnvoll zu betonen und den Ausdruck derselben zu erhöhen. Es ist dies, aber auf einer höheren Stufe, die Stellung, welche die Tonkunst schon auf dem antiken Standpunkte einnahm; doch ist zu beachten, dass ihr auf dem letzteren vor Allem das moderne Orchester fehlte. Dieses sichert der Musik die gebührende Selbsständigkeit. Bei *Wagner* sinkt die Musik eigentlich nicht, indem sie sich der Poesie unterordnet, sondern sie scheint sich noch erheben, ihre Machtgrenzen erweitern, *Poesie werden* zu wollen. *Wagner* ist, wenn er auf schärfere Charakteristik dringt, nicht etwa im Gegensatze zu *Mozart* und *Beethoven*, wie unredliche Gegner behaupten, — er verehrt sie gewiss höher als diese Kunstjesuiten — sondern er geht auf der Bahn *Gluck's*, der zuerst den dramatischen

Ausdruck zum obersten Grundsatz machte, *Mozart*'s, *Beethoven*'s, *Weber*'s und selbst *Meyerbeer*'s fort; sie alle wollten der Oper dramatisches Leben und Charakter geben. Nur versuchten es diese, den neuen Wein in den alten Schlauch zu giessen, die übliche Opernform mit höherem Gehalte zu erfüllen.

IV. *In den veränderten Anforderungen an die Künstler, die das Werk aufführen.* In der Oper nahm bisher der Sänger oder noch besser das Stimmorgan des Sängers die erste, der Darsteller kaum die zweite Stelle ein; dem steht folgerichtig ein Publikum gegenüber, das zunächst auf Befriedigung eines «wollüstigen Verlangens des Gehörnerves» ausgeht und von dem Genusse einer dramatischen Darstellung fast ganz absieht. *Wagner* findet daher weder ein für ihn vorbereitetes Publikum, noch immer befähigte Darsteller; er *muss* vorerst noch vielfach missverstanden werden. Er fordert nämlich ausdrücklich, dass seine Darsteller in erster Linie *Schauspieler*, in zweiter Sänger seien. Wer ihn als Dichter nicht versteht, kann ihn auch als Musiker nicht verstehen. Wie ernst er es mit der Dichtung nimmt, zeigt sich darin, dass er eine bisher nur beim Schauspiele übliche, in der Sängerwelt meist unerhörte Anforderung stellt, nämlich die einer *Leseprobe*, bei der die Darsteller ihre Rolle laut und mit vollem Ausdrucke lesen sollen; auch der Chor soll anwesend sein. Gelingt diese *Lese*probe — eine bei unseren kläglichen Opernzuständen als pedantisch erscheinende Forderung — nicht, so soll die Aufführung nach *Wagner*'s Wunsch lieber ganz unterbleiben. Es wird nach dem Gesagten Niemanden überraschen, vorerst auf vollkommen genügende Darstellungen der sämmtlichen *Wagner*'schen Werke verzichten zu müssen.

V. *In der Aufhebung der bisherigen Opernformen.* Ich konnte ein sehr komisches Bild derselben entwerfen, konnte an den Helden, der mit einer Walzermelodie und einer kunstreichen Kadenz stirbt, erinnern, an das drollige Dastehen-müssen der Mitspielenden beim Vortrage einer Arie, an den Höllenlärm, der eine schlummernde Fenela nicht wecken darf, an tausendfachen ähnlichen Unsinn erinnern. Die bisherige Opernform, ein wahres Prokrustesbett, in welchen der Stoff hineingezwängt wurde, bestand in einer Anhäufung kleinerer Gesangstücke, in einer willkürlichen Aneinanderreihung von Arien, Duetten, Terzetten, Chören und Ensemblestücken. Die Arien waren z. B. nicht immer eine Folge der Situation; sondern die Situation musste zu einer Arie zurechtgebogen werden. Anders bei *Wagner*, dem es nicht auf eine

Ausfüllung der überlieferten Formen, sondern einzig auf die gefühlsverständliche Darstellung des Stoffes ankam. Er sucht diesen dramatisch zu entwickeln, unterbricht ihn nicht durch unnöthigen Zierrath und ist nur durch die allgemeinen dramatischen Gesetze bestimmt. Menschen, welchen alle Auffassungsgabe höherer Einheit fehlt, haben *Wagner* daher, weil sich Alles fortentwickelt, ohne Ruhepunkte zum Applaudiren und bestimmte Einschnitte zu bieten, den Mangel an Einheit, ein ewiges Chaos vorgeworfen. Das sind eben Leute, welche die Einheit nicht empfinden, sondern *greifen* wollen. Sonst hätten sie bemerkt, dass *Wagner* eine grössere Einheit aufweist als Dutzende von Komponisten des Tages, eine Einheit, die das kleinste Theilchen des Werkes mit dem Ganzen verbindet. Es lässt sich bei *Wagner* nachweisen, wie die Stimmung jeder einzelnen Scene in der vergangenen vorbereitet ist, und wie sie ihrerseits die Stimmung der folgenden anbahne.

VI. *In dem Ausschlusse aller Prosa*, *alles Sprechens und in der Aufhebung des Unterschiedes zwischen Rezitativ und Gesang.* In seiner Oper besteht kein Unterschied — und auch dies macht sie wahrer — zwischen sogenannten «deklamirten» und «gesungenen» Phrasen; seine Deklamation (Rezitativ) ist zugleich Gesang, sein Gesang Deklamation. Das bestimmte Aufhören des «Gesanges» und das bestimmte Eintreten des sonst üblichen Rezitativs, in welche zwei Arten sonst der Vortrag des Sängers zerfällt, findet bei ihm nicht statt. Uebereinstimmend damit schreibt er auch da, wo die Dichtung vom erregteren lyrischen Schwunge sich zur blosen Kundgebung gefühlvoller Rede herabsenkt, die Rhythmik dem Sänger vor; das italienische Rezitativ überlässt die Ausführung den Darstellern. Was *Wagner* gibt, ist mehr deklamatorischer Gesang, eine Melodisirung und Rhythmisirung des Sprechens, ein Wiegen und Forttragen des Wortes auf den Wellen der Töne. Damit hängt es zusammen, dass man *Wagner* gleichzeitig Ueberfülle und Mangel der Melodie vorwerfen konnte. Es kommt nämlich nie zu der vollständigen Durchführung — ich könnte auch sagen Ausbeutung und ewig wiederholte Ableierung — einer ein Ganzes von Worten und Sätzen umspannenden Melodie. Der Tondichter sucht eben das Einzelnste treu wiederzugeben und kommt über tausend Ansätze zur Melodie, wie sie der Fortschritt des Textes mit sich bringt, zu keiner im alten Stile ausgestalteten Melodie. Dies ist einer der Gründe, warum

manche Zuhörer über Unruhe des Eindruckes, über das ewig Aufregende klagen, andere *Wagner*'s Musik mit einem orientalischen, betäubenden Sinnentaumel vergleichen. *Vischer-Köstlin*, der die bisherige Oper und namentlich die Arie gegen *Wagner* vertheidigt, muss doch folgende Vorzüge des deklamatorischen Gesanges anerkennen: «Der Eindruck des Sprechgesangs ist, wenigstens im Moment, der wirksamste, rührendste, stärkste; ist der Sprechgesang mehr lyrischer Natur, dem lyrischen Rezitativ verwandt, aber eben gesangreicher, so wirkt die Einfachheit der melodischen Wendungen, mit welchen die Worte vorgetragen werden, die Verschmähung alles Künstlichen, die Natürlichkeit und Helligkeit, die rein vom Herzen zum Herzen spricht, der ruhige, sanfte, fliesende Wechsel zwischen Hebung und Senkung eben so erhebend als gewinnend und eindringend; ist aber der Sprechgesang mehr dramatisch und daher namentlich in rhythmischer Beziehung bewegter, gegliederter, geschärfter, so macht die Energie und Unmittelbarkeit, mit der hier die ganze im Textinhalt latitirende Erregtheit, ohne alle melodische Dehnung und Erweichung nur dem Wortrhythmus folgend, Schlag auf Schlag blitzartig entladet, im Augenblicke des Hörens einen durch nichts zu überbietenden Eindruck drastischer Kraft, dem nur die überwältigende Wirkung einer absolut vollendeten dramatischen Wortdeklamation nahe zu kommen vermag.»

Vischer und auch andere Gegner *Wagner*'s bestreiten vorzugsweise die angeblich untergeordnete Stellung der Tonkunst zu der Dichtung; jene sei doch auch Selbstzweck. Sie vergessen, dass ihr das Lied immer einen weiten Spielraum bietet — es erscheint auch bei *Wagner* — und namentlich die reine Instrumentalmusik. Dem Verwerfen der letzteren traten wir bekanntlich entgegen.

VII. *In der veränderten Behandlung der Melodie. Wagner* erinnert sich aus seiner Jugend, dass er oft nachgedacht habe, wie er es wol anzufangen habe, originelle Melodien zu erfinden. Dies ist die Sorge der Opernkomponisten von gewöhnlichem Schlage noch jetzt. Zwei, drei Melodien in der Tasche, schreiben sie eine Oper; der Text muss sich fügen. Je mehr sich aber *Wagner*'s musikalisches Gestalten auf den dichterischen Stoff bezog, desto mehr verschwand die Sorge um Eigenthümlichkeit der Melodie. Es war ihm nun nicht mehr um Opernmelodien zu thun; die Melodie an sich sollte nirgends Aufmerksamkeit erregen, sondern nur die in ihr sich aussprechende Empfindung. Die Melodie ist bei *Wagner* Mittel, nicht Zweck. Man klagt,

dass man seine Melodie nicht nach Hause tragen könne. Hat er vielleicht keine? Man würde irren. Es ist vielmehr Alles bei ihm Melodie; er geht mit ihr verschwenderisch um. *Auber* drückt dagegen (in der «Stummen von Portici») die Barcarole bis zum letzten Tropfen aus. Er hat die Genugthuung dafür, dass ihn der Philister versteht und nach Hause trägt. Betont sei auch noch die grosse Wahrheit der *Wagner*'schen Melodien; echt dramatisch sind sie gerade der Ausdruck dieser Stimmung, dieses Moments.

VIII. *In der reichen Behandlung des Orchesters. Wagner* sucht den Ausdruck des Wortes auch durch eine bezeichnende Instrumentirung zu erhöhen. Es ist nicht zu leugnen, dass *Wagner* in diesem Streben oft zu weit geht, dass sein Orchester die Sänger übertönen muss. Manches steht nur vor seiner Phantasie, steht nur in der Partitur, — es gelangt nicht an das Ohr des Zuhörers. Um es zu heben, verstärkt er vielleicht die Mittel, erzielt dadurch aber nur, dass wieder Anderes ungehört bleibe. Wenn es auch wahr ist, dass in der Wirklichkeit Manches übertönt wird, so streifte doch die Nachahmung dieser Wirklichkeit an eine der Kunst abholde zu grosse Wahrheit. Wenn Einzelnes willkürlich, unverständlich, dunkel erscheint, wenn *Wagner*'s Absicht nicht überall bis zu voller Durchsichtigkeit hervortritt, so liegt es oft in seinen Ansprüchen auf das engste Zusammengehen der Sänger und des Orchesters. Jeder Vorgang auf der Bühne, jede Bewegung, jeder bedeutungsvolle Blick soll mit den sie begleitenden Zügen im Orchester zusammenfallen.

Soll ich die Stimmen sammeln, die sich gegen *Wagner* ausgesprochen haben, oder jene, die sich lau geäussert? Julian *Schmidt*, der in *Wagner* nur einen verspäteten Romantiker sieht, welcher einschläfernd wirke und einer willensschwachen Zeit nur durch seine Energie imponire? Julian *Schmidt*'s Gegner, *Gottschall*? *Carriere*, der *Wagner*'s nicht zu bestreitende Wirkungen dem Umstande zuschreibt, dass derselbe poetisches und musikalisches Talent verbinde, ohne als Musiker ein *Mozart*, als Dichter ein *Goethe* zu sein? *Vischer-Köstlin*, der sich für die Arie schlägt, die Melodie bei *Wagner* zerrissen sieht, Alles der willkürlichen Betonung des Musikers preisgegeben, mithin

die grösste Subjektivität bei scheinbar höchster Objektivität, und sich höchstens zu dem Wunsche erhebt, es möge auch dieser sogenannten neuen Oper ein *Melodram* sich entwickeln?

Diese Stimmen veranlassten mich eher, als dass sie mich abgeschreckt, das Wort *für* den Meister zu ergreifen.*

Dies kann mich nicht abhalten, auch die Punkte anzudeuten, in denen *Wagner*'s Nachfolger über ihn hinausgehen müssen.

Man wirft ihm zunächst die peinliche Unruhe vor, die ihn und in Folge dessen seine Zuhörer erfüllt, die, an die alten Opernformen, Uebergänge und Einschnitte gewöhnt, nun auf ein beständig wogendes Meer hinausgeworfen werden. Ohne die alten Formen zurückzuwünschen, glauben wir, dass *Wagner* und seine Schule doch wohl thäten, nach reicheren Gegensätzen zu streben und wie *Shakspeare* und *Mozart* die Komik an die Seite der Tragik treten zu lassen. Wir müssen die komische Oper abwarten, ehe wir über *Wagner*'s humoristische Begabung im höchsten Sinne dieses Wortes urtheilen können.

Was ferner die *Arie* betrifft, so theilen wir *Rousseau*'s und *Vischer*'s Schwärmerei nicht in dem Sinne, dass wir in ihr das Wesen der Oper, das Höchste der Musik erblicken, und geben zu, dass die alten Opernformen für uns zu breit, selbst bei *Mozart* zuweilen ermüdend sind, dass unser rasches Lebenstempo diese veralteten Wiederholungen, den *Konzertsaal im Theater* nicht vertrage; gleichwol möchten wir die Arie nicht vollends verwerfen. Sie soll nur in *Gluck*'s Sinne zum wahren Monologe gesteigert, aller bindenden Formen entkleidet werden. Wie der echte Dramatiker den Monolog zwar selten verwendet, aber in ihm, wie in einem Höhepunkte, seine vollste Kraft mit Sehnsucht ergiesst, so wird der künftige Operndichter zu der Arie stehen.

Er wird endlich nach scharfer *dramatischer Charakteristik* streben und die Allgemeinheit der Figuren vermeiden. *Wagner*'s beste Gestalt in Bezug auf die Charakterzeichnung, bei der die glückliche Wahl der Stimmlage von Bedeutung ist, war bisher *Ortrun*; *Senta* verdiente Lob, wenn sie sich nicht in der heiligen Elisabeth und der Fürstin von Brabant wiederholte. Der Holländer, Tannhäusser, Lohengrin zerfliessen in Nebel.

* Vgl. „*Ueber Richard Wagner's Entwicklung und Richtung*". Hamburg 1857 und meinen Vortrag an der dritten deutschen Tonkünstlerversammlung in Karlsruhe: „*Die Zukunft der Tonkunst*", Leipzig, Kahnt, 1864.

Wir glauben, dass *Wagner*'s Nachfolger sich zu ihm ähnlich stellen wird, wie *Mozart* zu *Gluck*; er wird eine dramatische Musik schreiben und doch die Melodie hegen, die reichen instrumentalen Errungenschaften verwerthen und doch am rechten Orte einfach sein, das Orchester, diesen Chor der modernen Bühne, das Bild der Welt, welches dem Helden gegenübersteht, über ihn reflektirt, zuweilen ihn persifflirt, stets aber ihn trägt, pflegen und doch der Stimme nicht unterordnen, die Stoffe der Sage entlehnen und doch ganz vollblütige Menschen hinstellen, nicht blos steinerne Gäste, sondern Don Juan und Leporello.

Das von *Wagner* eingeleitete befreundete Verhältniss zu dem Worte und der Dichtung wird für die Zukunft bestehen, ohne dass Musiker und Dichter gerade immer Eine Person sein müssten. *Wagner* gibt das selbt zu und meint dabei, dass der Dichter am Besten der ältere reflektirende, der Musiker dagegen der jüngere, die poetische Absicht mit Begeisterung empfangende Gefährte des Liebesbundes sein solle.

Ich habe auch Stimmen *gegen* jene Gemeinsamkeit von Dichter und Musiker in Einer Person vernommen; man behauptet, und zwar von musikalischer Seite selbst, dass der Tonquell frischer sprudle, wenn das Wort ganz neu und anregend an den Musiker heranträte, nicht von ihm selbst erdacht werden müsse; er sei dann auch halb nur Dichter, denke an die Musik und erleichtre sich vielleicht die Aufgabe durch Anbequemung des Wortes. Die Gefahr der Manier liegt näher, während ein von Aussen herantretender Text neue und oft durch ihre Schwierigkeit gerade anregende Aufgaben stellt.

—— • ——

Noch haben wir uns über den *Tanz* in der Oper und über die komische Oper auszusprechen.

Was jenen betrifft, so verdiente er, wie die Musik durch das Volkslied, durch die *Tanzweisen des Volkes* erfrischt zu werden. Es versteht sich von selbst, dass der keuschsinnige Operndichter den Tanz nicht desshalb, weil das Ballet beschäftigt, oder das Parterre gereizt sein will, den Tanz zu Hülfe ruft, sondern ihn nur dann einflicht, wenn dieser mit Nothwendigkeit aus dem Stoffe hervorgeht. Das Orchester tritt in eine höchst glückliche Wirksamkeit, wenn es die Mimik zu begleiten, zu unterstützen, ja zu verdollmetschen hat. Selbst ein *Beethoven* (Prometheus) hat es nicht verschmäht, eine Balletmusik zu schreiben.

Die *komische Oper*, die wie die Oper überhaupt die Gesetze des Drama's im Allgemeinen mit diesem theilt, die Exposition wie die Katastrophe, lässt sich, ohne das Lustspiel hereinzuziehen, schwer besprechen; auch ist ihr Wesen in diesem Augenblicke, in welchem die neudeutsche Schule mit ihrem Versuche noch im Rückstande ist, kaum endgültig festzustellen. Nach *Vischer-Köstlin* ist ihr Gebiet beschränkter als das Lustspiel, die Intrigue sei hier ja ausgeschlossen. Die Franzosen kehren sich an dieses Verbot nicht und haben reizende Opern, wenigstens der neckenden *Intrigue* geschrieben. So *Auber's* «Antheil des Teufels». Auch die Italiener verschmähen sie nicht und glänzen namentlich durch *übersprudelnde Heiterkeit*, die sich in der muntersten, trillerreichen, an dem Tone als solchen kindlich erfreuenden Musik abspiegelt.

Der Deutsche wirkt in der komischen Oper wie im Lustspiel nicht durch die Erfindung pikanter Situationen, sondern durch *Charakterkomik* und durch die Mittel der *Parodie* oder *Travestie*, mithin durch *falschen Pathos*, der von uns um so verständnissinniger belacht wird, als der Pathos unserem ganzen Wesen anhängt.

Eine reiche, unerschöpfte Quelle erschlösse der komischen Oper auch hier die Welt der *Sage* und des *Märchens*: Aschenbrödel, Till Eulenspiegel, Münchhausen, Fortunatus, Rothkäppchen, Don Quixotte.

Das Orchester spielt in der komischen Oper eine bedeutende Rolle, wenn der Tondichter die gegebenen, reichen, instrumentalen Mittel mit Geist und Witz zu verwenden, die Schwäche der Leute oben im Orchester unten zu illustriren und zu verlachen, überhaupt zu parodiren versteht. Nur muss dies — den handelnden Personen unbewusst geschehen; nicht, dass sie wie der Bürgermeister von Saardam aus dem Theaterrahmen treten und mit dem Orchester oder mit dem Publikum in ein, alle «Illusion» zerstörendes Gespräch gerathen. Auch der Komiker muss Künstler bleiben.

Es war ferne von mir, Richard *Wagner* — wie die ganze neudeutsche Schule — zu vergöttern; aber ich sehe nicht ein, warum wir *uns selbst* in das Gesicht schlagen und das *aus unserer Zeit* Entstehende so schroff verwerfen sollten.

— — — — — — —

Wir leben eine wunderbare Zeit,*
Die leicht uns wie ein Traum erscheinen könnte,
Wenn nicht der Blitze Zucken in den Höhen,
Wenn nicht der Erde Beben unter uns
An ernste Wirklichkeit den Träumer mahnte.
Die Väter unsres Volkes sprachen einst
Von *Wodan's wilder Jagd*, vom Zug des Gottes,
Der, Eichen splitternd, durch die Wälder fuhr..
So zieht zu dieser Frist der Weltengeist
Auf Sturmes Flügeln ob der Erde hin,
Und *vor, mit* ihm ein wildes Heer Gedanken,
Ideenblitze, die herniederfahren
Aus unbekannten Höhen, schrecken, zünden!
Wir fühlen ihren Segen, ihres Zornes Hauch —
Begeistert folgen wir, wie es die Sagen künden,
Der wilden Jagd — es gibt kein Widerstreben —
Das ist die neue Zeit, der Menschheit neues Leben.
Wie kommt die Kunst zu solchen düstern Bildern?
Sie wegzuscheuchen war ja sonst ihr Amt,
Die Menschheit einzulullen, süsse Weisen
Zu singen, wenn 'ne Welt zusammenstiess!?

Dem Tage Heil, der uns *die* Schmach erliess!
Seht, wenn die Windsbraut Eich' und Wald erschüttert,
Bebt auch die wilde Ros' am Waldessaume . . .
Daher, *Gedanken* ihr, für die die Menschen streiten,
Von heute an zieht auch *durch unsre Saiten*!
Nicht blos das Herz, nicht blos das Lied der Liebe
Besingen wir mit *Mozart*'s „Zauberflöte":
Wir wollen Geistes-Prophetie uns weihen,
Den Stimmungen des Geists auch Töne leihen.
Beethoven's Stern zieht leuchtend uns voran;
Es liegt ein Bethlehem auf seiner Bahn!

Mit Euch lasst uns die alten Meister ehren,
Doch nicht auf Gräbern weilen, wenn das Leben ruft;
Es ist uns nicht gegönnt, wie *sie* zu singen —
Wir sind noch Schüler, irren noch und ringen;
Nur wollen wir nicht mit dem Todten modern,
Es sollen neue Flammen aus der Asche lodern.

Wol lächeln Viele ob der *Kunst der Zukunft*,
Wie Ihr aus manchem Spott vernommen habt;
Der Zukunft? nein! Es ist die Kunst der *Gegenwart*:
Wir geben nur zurück, was *Ihr* uns gabt.

* Aus meinem, von der Meisterin Johanna *Lange* vollendet gesprochenen *Prologe* zu der dritten, deutschen Tonkünstlerversammlung in Karlsruhe 1864 entlehnt.

Es kann der Künstler nicht aus seiner Zeit heraus,
Er wirkt in dem von Euch gebauten Haus,
Und schmäht Ihr ihn, *so schmähet Ihr Euch selbst*,
Und lobt Ihr ihn, so habt Ihr in dem Loben
Nur Eure Zeit und nur *Euch selbst* erhoben.
Was Euch die Kunst auch zeigt in ihrem Spiegel,
Ihr schuft es selbst, *Ihr* warft es in den Tiegel.
So hebt die Kunst sich über Alle weit,
Sie überragt uns, sie, das *Bild der Zeit*.
Wir sind von Eurem Fleisch, von Eurem Blut
Ein Tropfen nur... Nennt Ihr das noch der *Zukunft Kunst*?

— — — — — — —

Man verwechsle diese von uns vertheidigte *Kunst der Zukunft* nicht mit dem *Kunstwerk der Zukunft*.

Ueber dieses ein Wort.

Während der krasse Realismus eben im Begriffe war, die Vernunftwidrigkeit der Oper zu Gunsten des gesprochenen Schauspiels anzugreifen, erhob sich der eben so einseitige Idealismus in *Wagner* und forderte den Untergang eben dieses Schauspiels zu Gunsten eines gesungenen Drama's, das zwar auch die Oper vernichten sollte, aber doch eine reformirte Oper ist.

Ideal waren auch die Vorbedingungen, welche *Wagner* für dieses kommende Drama verlangte: nicht nur einen neuen, nur dem Kunst*genusse*, nicht mehr einer eitlen nergelnden Kunstkritik lebenden Zuhörerkreis, sondern eine vollständige Vernichtung des gegenwärtigen Staates, eine neue Begründung der Gesellschaft, eine neue Menschheit im Sinne *Feuerbach*'s.

Heilige *Antigone*, dich rief der verzückte Meister als eine symbolische Vertreterin des Gedankens an, dass die Liebe die starre Form des Staates zerbrechen müsse!

Obwol *Wagner* in seinem theoretischen Hauptwerke: «Oper und Drama» (Bd. II. S. 8) selbst sagt: «*Reinheit der Kunstart* wird das erste Erforderniss für ihre Verständlichkeit, wogegen Mischung der Kunstarten die Verständlichkeit nur trüben kann», forderte er, wie wir sahen, ein *Aufgehen aller Künste* in sein Kunstwerk der Zukunft, *ein Ende aller Sonderkünste zu Gunsten der Gesammtkunst*.

Wer wird die erhöhte Wirkung bestreiten, die aus dem Zusammentreten mehrerer Künste entsteht, wer es tadeln, wenn eine der anderen abwechselnd beisteht, einmal diese, einmal jene sich unterordnet? Aber wer wird verlangen, dass die Malerei, weil ihre Dekorationen die

dramatische Poesie wirksam unterstützen, in Zukunft nichts als Dekorationen malen soll?

Prüfen wir zunächst die Gründe, warum *Wagner* das gesprochene Schauspiel verwirft, in Zukunft nicht mehr gepflegt wissen will. Als Motto sei der Kernspruch vorausgesandt: «Was nicht werth ist, gesungen zu werden, ist auch der Dichtung nicht werth». (Bd. III. S. 280).

Wir hätten, wird uns gesagt, überhaupt kein echtes Drama, immer mehr und mehr nur ein *Literaturdrama*, das wieder vom literarischen Standpunkt gewürdigt wird, während der echte Dramatiker an die lebendige Wirkung, an das Publikum und nicht an die Kritik denke. Nur der *Roman* sei zeitgemäss, er also darf fortbestehen. Man frage beim Schauspieldichter stets: Was will er damit sagen? (Beim Romandichter nicht?) Die dramatische Handlung solle sich aber mit keiner Moral, keiner Tendenz befassen. Die Kunst des dramatischen Dichters sei zur Politik geworden, heisst es weiter. Trifft dies nicht auch den Roman, nicht alle neuere Poesie, wenn es überhaupt richtig ist? Das gesprochene Drama wende sich an den Verstand, nicht an das Gefühl; daher müsse *Goethe* im «Egmont» die Musik zu Hülfe rufen. Aber wo geschieht es? Wo er Klärchens Liebe und Ende, aber gewiss nicht, wo er Alba schildern will. Alba und Musik!? Da hat der Ton seine Grenzen. *Wagner* kennt sie genau; aber anstatt sie als Grenzen *seiner* Kunst zu bezeichnen, will er sie zu den Grenzen *aller* Kunst machen. Und hier liegt *Wagner*'s Grundirrthum:

Er verkennt die Bedeutung der Geschichte, die er höchstens im Sinne der Chronik auffasst, und daher auch das Verhältniss, in welchem die Kunst zu der Geschichte steht. Wir haben uns über dasselbe beim geschichtlichen Drama auszusprechen; hier genügt die Bemerkung, dass die Dichtung den Geist einer Zeit, das darzustellende Ereigniss in grossen Umrissen festzuhalten, aber doch kaum, wie *Wagner* andeutet, die Geschichte mit der peinlichen Genauigkeit eines Chronisten abzuschreiben habe. Nur in Folge dieser sonderbaren Meinung kann er *Shakspeare*'s historische Dramen den *Schiller*'schen vorziehen, die doch, schon in Folge der vorgerückten Zeit, von einem höheren, weltgeschichtlichen Gesichtspunkte entworfen sind. Das historische Drama schwanke, heisst es, zwischen Himmel und Erde, zwischen dem antiken Drama und Roman, zwischen Mythe und Geschichte! Als ob der Roman die Geschichte treuer wiedergäbe! Vielleicht vollständiger. Und als ob

der Roman nicht aufhörte, ein Kunstwerk zu sein, wenn er die Historie so photographirte, wie *Wagner* ihm zuzumuthen scheint.

Der Mensch, wie er in der Geschichte auftritt, als eine einzelne, einen bestimmten Namen tragende Person, steht für *Wagner* niederer als der Mensch der Sage. Jener ist einseitig, *ein* Mensch, — dieser universell, *der* Mensch, der *wahre Mensch*, schon deshalb, weil er noch der *Feuerbach*'sche Mensch ist, Verstand, Gefühl und Sinnlichkeit im Gleichgewichte. Im geschichtlichen Menschen wiege der Verstand vor, daher auch im geschichtlichen Schauspiele. An den wahren Menschen wende sich nur eine, wieder den ganzen Menschen, Verstand, Gefühl und Sinnlichkeit fesselnde Gesammtkunst, nur das *Kunstwerk der Zukunft*.

Man würde nichts dagegen haben, wenn es richtig wäre, wenn dasselbe, die reformirte Oper, sich nicht abermals an Eine Seite des Menschen vorzugsweise wendete. In dem Sinne, als sie auf den ganzen Menschen harmonisirend eingreift, wirkt alle echte Kunst.

Wir gehen mithin mit *Wagner* einig, wenn er die Geschichte aus *seinem* Drama, aus der Oper ausschliesst, fordern aber für sie die Fortdauer des gesprochenen Schauspiels. Blos jene geschichtlichen Ereignisse eignen dem musikalischen Bühnenwerke, die aus dem *Instinkte von Massen* hervorbrechen, aus Gefühlen und nicht aus *Motiven*, die nur in der breiten, bestimmten und nach Umständen beflügelten Wortsprache, der Trägerin der Dialektik des Gedankens, dargelegt werden können.

Eine Revolution, *gesungen* wie *Auber*'s «Stumme von Portici» oder *Meyerbeer's* «Prophet», erscheint daher in einem ganzen anderen Lichte als im Schauspiele; dort geht sie, dem ganzen Eindrucke auf uns zufolge, aus unbestimmten Empfindungen und Antrieben, aus Leidenschaft und Aufregung, hier dagegen aus *Gründen*, aus *planvollem* Thun hervor, wobei Erregung und Leidenschaft nicht ausgeschlossen bleibt. Eher liesse sich daher noch *Mohamed* mit seinem orientalisch gefärbten Jenseits, seinen Houris als Held einer Oper denken als der klare *Luther*, der freilich in *dem* Sinne wie alle grossen Menschen auch von der Geschichte gestossen wurde, aber doch die nächstliegenden Aufgaben mit scharfem Auge erfasste, mit fester Hand und klugem Sinne durchführte.

Wie das Lustspiel neben der komischen Oper, wird sich namentlich die *Tragödie* neben der ernsten fort und fort behaupten. Nicht dass

diese, wie Manche glauben, einen tragischen Ausgang ausschlösse, gleichwol will es in der Oper zu keiner eigentlichen tragischen Erschütterung, nicht zu Thränen kommen. Warum? Es kann uns doch ein einfaches Volkslied rühren. Warum sehen wir nun Raoul und Valentine ohne Thräne enden? ohne Thräne Tannhäuser an der Leiche Elisabeth's niedersinken? Eher ergreift uns noch Lohengrin's Abschied und die Heimkehr der jungen Pilger mit dem grünenden Zweige. Der tragische Ausgang scheint, wenn er charakteristisch in Dissonanzen gekleidet ist, unser Ohr von einer sympathischen Uebermittelung an das Herz abzuhalten, dagegen, von süssen Klängen begleitet, wieder keine wehmüthige Stimmung aufkommen zu lassen. Hält der übermächtige, auf Ohr und Auge, auf unsere Sinnlichkeit geübte Reiz die *Seele* von zu grosser Antheilnahme ab? Hindert das langsame Tempo, in welchem sich die Handlung der Oper in Folge des gesungenen Wortes abwickeln kann, jene Rührung, welche die energisch vorgehende Tragödie Schlag auf Schlag erzwingt?

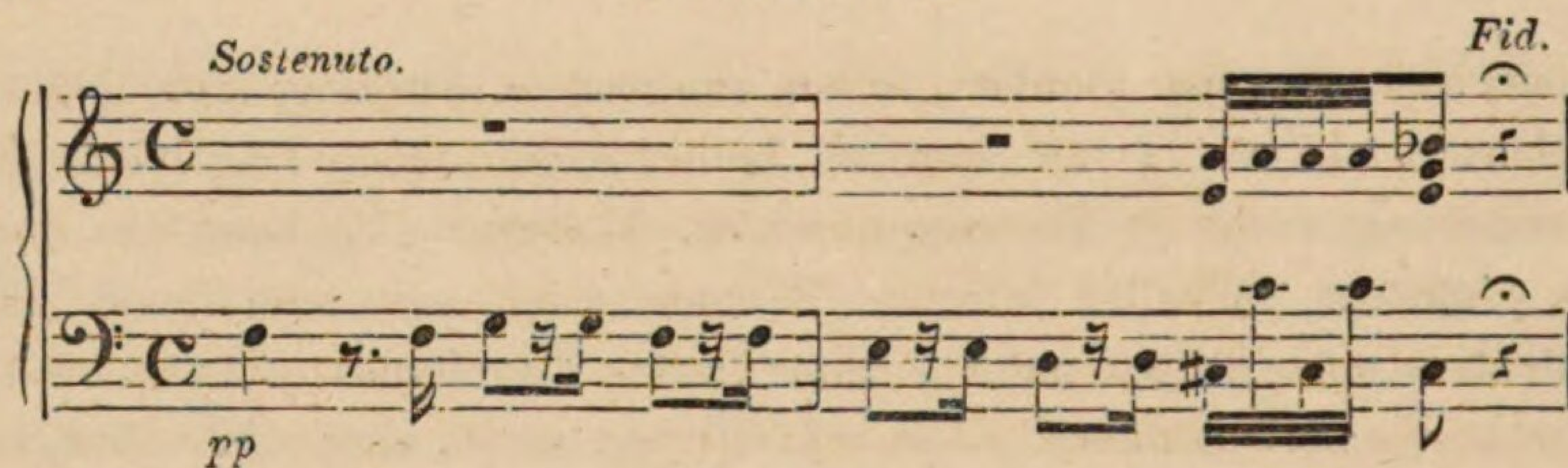
Es ist bezeichnend und im Wesen des gesungenen Drama's begründet, dass *Wagner* das Weib zum Mittelpunkte desselben macht; die Treue und Hingebung des Weibes (Penelope, Gudrun, Frithiof's Jngeborg), die *Liebe* ist der echte ewige Opernstoff.

Dem Schauspiel bleibt dagegen der Mann, männliches Ringen und Irren, der Gedanke, der Glaube und sein Zwillingsbruder: der Zweifel, die Freiheit.

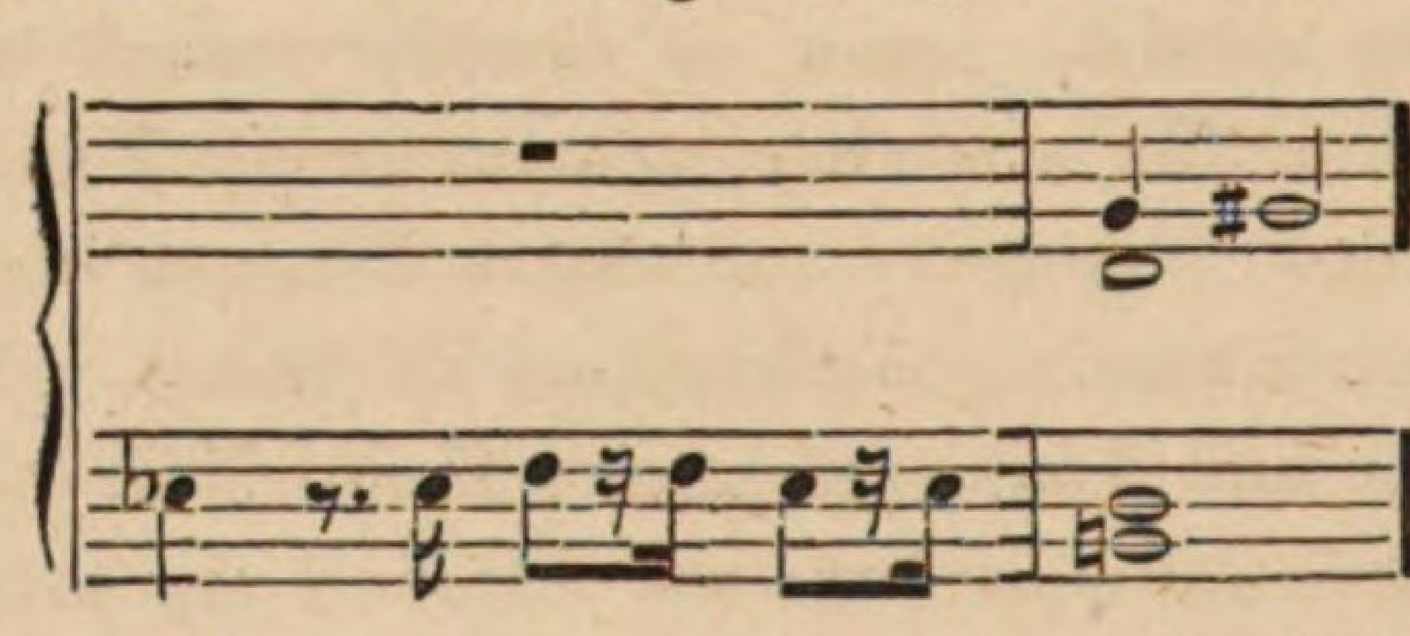
—— • ——

Richard *Wagner* will das Wort betont wissen; der Ton sei Mittel, das Wort sei Zweck.

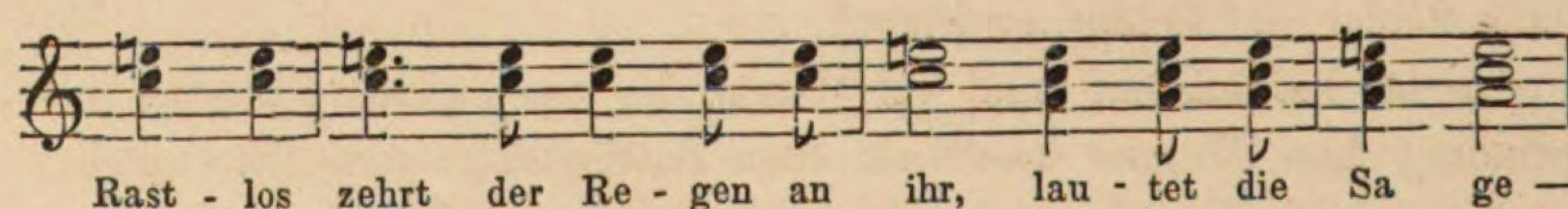
Ein Schritt weiter, und das Wort löst sich vom Tone; nur die musikalische Begleitung haftet noch an ihm. Wir erhalten das «*Melodram*», das, in einzelnen Momenten grösserer Werke vorbereitet, zu selbstständigen Schöpfungen, zu musikalisch begleiteten Balladen, ja zu ganzen Dramen werden kann. Die Musik, welche nicht nur das Publikum, sondern den Sprecher selbst hebt, wie jeder Redner der gelegentlich *nach* einer *musikalischen* Einleitung sprach, bestätigen kann, füllt entweder Pausen in bezeichnender Weise aus z. B. Fidelio, in den Kerker hinabsteigend spricht: «Wie kalt ist es in diesem unterirdischen Gewölbe» —



und Rocco antwortet: «Es ist begreiflich, es ist tief» —



oder begleitet die Worte, wie in folgender, der Antigone entlehnten Stelle:



Das Melodram, zuweilen mit Unrecht bekämpft und jedenfalls noch lange, namentlich von den Trauerspieldichtern nicht genügend ausgebeutet, ist eine Kunstform, *die der sorgfältigsten Pflege der Zukunft empfohlen sei.* Ihre Wirkung ist gross; das vom Tone begleitete Wort kann, was dem gesungenen in der Oper versagt schien, rühren und erschüttern.

———•———

Indem wir das *Wort* vom *Tone lösen*, stehen wir auf der Brücke zum Wunderlande der *Poesie.*

Wir scheiden von der Tonkunst, die uns von der Wiege bis zum Grabe begleitet, von welcher *Oken* begeistert sagen konnte: «Musik ist die Aeusserung der Sehnsucht, zu Gott zurückzukehren; bewusstlos macht sie den Menschen sehnsüchtig nach einem Zustand, den er nicht kennt; bewusstlos setzt sie ihn in den Zustand der göttlichen Ruhe und des göttlichen Genusses» — von ihr, deren Preis von allen Dichtern gesungen, deren sittlicher Werth schon von den Griechen anerkannt worden ist.

Agamemnon liess, als er nach Troja ging, einen Sänger bei seiner Gattin zurück. So lange seine das Herz reinigenden Töne erklangen, blieb Klytemnestra rein. Erst musste *er* — durch die Hand des Aegisthes — fallen, ehe sie fiel.

Und wie spricht der Menschenkenner *Shakspeare* — ? —

„Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süsser Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus.
Trau' keinem solchen . . . “

Aehnlich preist *Luther:*

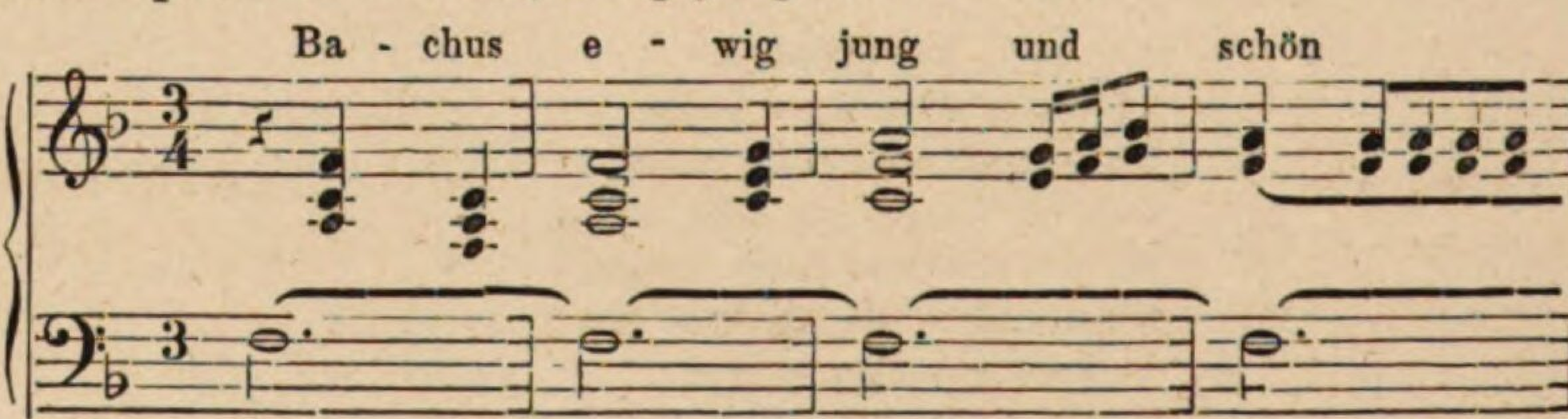
Frav Musika.

„Für allen freuden auf Erden
kan niemand kein feiner werden,
denn die ich geb mit meim singen
vnd mit manchem süssen klingen.
Hie kan nicht sein ein böser Mut,
wo da singen Gesellen gut;
hie bleibt kein zorn, zank, hass noch neid,
weichen muss alles hertzeleyd;
geitz, sorg vnd was sonst hart anleit,
fert hin mit aller travrigkeit.
Auch ist ein jeder des wol frey,
das solche freud kein sünde sey,
sondern auch Gott vielbas gefelt
denn alle freud der gantzen Welt:
dem Teuffel sie sein werck zerstört
vnd verhindert viel böser Mörd.
Das zeigt David, des Königs, that,
der dem Saul offt geweret hat
mit gutem, süssem Harffenspiel,
das er in grossen Mord nicht fiel.
Zum Göttlichen wort vnd warheit
macht sie das Hertz still und bereit,
solchs hat Eliseus bekand,
da er den Geist durchs harffen fand.
Die beste zeit im jar ist mein,
da singen alle Vögelein,
Himmel vnd Erden ist der vol,
viel gut Gesang da lautet wol.
Voran die liebe Nachtigal
macht alles fröhlich vberal
mit jrem lieblichen Gesang
des mus sie haben jmer dank.
Viel mehr der liebe HErre Gott,
der sie also geschaffen hat,
zu seyn die rechte Sengerin
der Musicen ein Meisterin,
dem singt vnd springt sie tag vnd nacht:
seins Lobes sie nichts müde macht;
den ehrt vnd lobt auch mein Gesang
vnd sagt jm ein ewigen Danck.“

Die Tonkunst hat sich aber auch ein Werk zum *eigenen* Ruhme geschaffen, ich meine *Händel's* «Alexanderfest»:

Zu Persepolis, der Perserstadt, begeht es der Held als Sieger; er reicht der Athenerin Thais die Hand.

Da erhebt sich der Sänger Timotheus und beweist seine Macht in der Malerei entgegengesetzter Gefühle, der alle Herzen folgen müssen Zuerst preist er Bachus, ewig jung und schön:





dann stimmt er — durch die Schilderung der Perser — zu Demuth und Milde:

Er sang den Perser gross und gut,
Der durch des Schicksals Wuth
Fällt, fällt, fällt, fällt,
Von seiner Höhe fällt
Und sich im Blute wälzt;
Verlassen in der höchsten Noth,
Von Allen, die sein Herz geliebt,
Auf blossen Sand dahingestreckt,
Bis ohne Freund sein Auge bricht.

Und dann singt er wieder ein Lied der Liebe, ein lydisches Brautlied, weich wie dieses reiche üppige Volk war, das der lydischen Weise Ursprung und Namen gab:

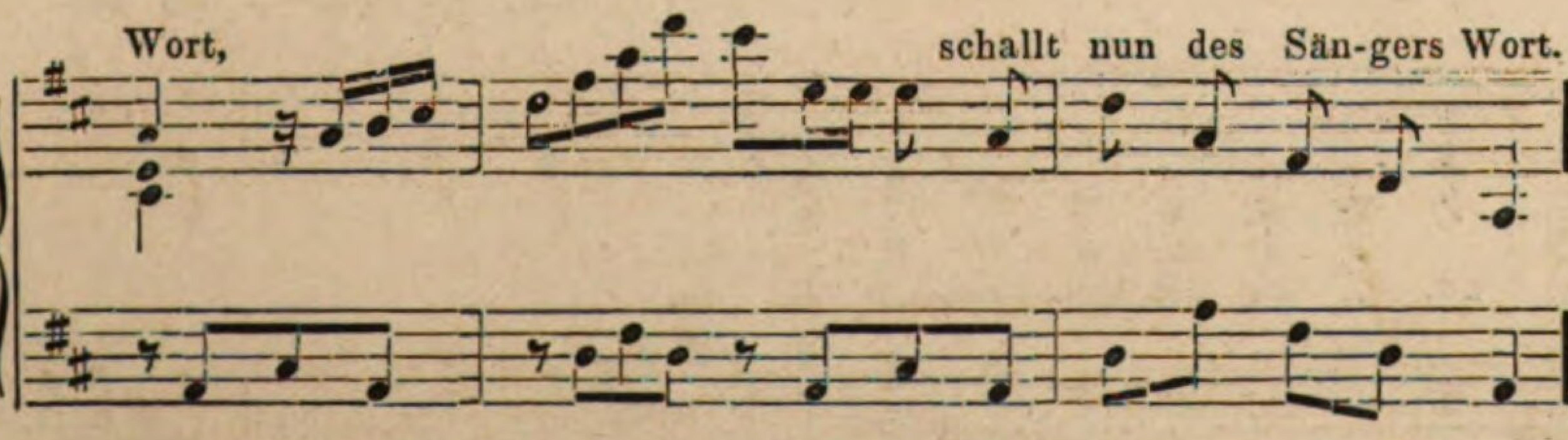




Und wie sie schlummern, die Griechen, weckt er sie mit dem Andenken an die gefallenen Brüder und reisst sie mit sich, die Brandfackel in die Perserstadt zu schleudern:

Rache, Rache gib deinem wackern Heer!





Das Fest zerstäubt; aber das Bild Cäciliens, der Schutzheiligen der Musik, senkt sich herab; griechische (Timotheus) und christliche Musik (Cäcilia) kämpfen um den Kranz:

Thimotheus, entsag' dem Preis —
Nein, ringt in gleicher Bahn!
Er zog den Menschen himmelan,
Den Engel sie herab.


nein ringt in glei-cher
Ti - mo-theus steh' vom Prei - se ab
Bahn
nein ringt in glei - - cher Bahn, er zog den Men-schen him-mel-
den En - gel sie her-
an. er zog den Men-schen him - mel - an,
ab, den En - gel sie her - ab, den En - gel sie her - ab.

Siebzehnter Vortrag.

Die Kunst des Dichters.

Frägst du mich im Räthselspiele,
Wer die zarte, lichte Fei,
Die sich drei Kleinodien gleiche
Und ein Stral doch selber sei?
Ob ich's rathe? ob ich's fehle?
Liebchen, pfiffig war ich nie,
Doch in meiner tiefsten Seele
Hallt es: das ist Poesie.

Jener Stral der, Licht und Flamme,
Keiner Farbe zugethan,
Und doch, über alles gleitend
Tausend Farben zündet an,
Jedes Recht und Keines Eigen. —
Die Kleinode nenn' ich dir:
Den Türkis, den Amethisten
Und der Perle edle Zier.

Poesie gleicht dem Türkise,
Dessen frommes Auge bricht,
Wenn verborg'ner Säure Brodem
Nahte seinem reinen Licht;
Dessen Ursprung Keiner kündet,
Der wie Himmelsgabe kam,
Und des Himmels milde Bläue
Sich zum milden Zeichen nahm.

Und sie gleicht dem Amethisten,
Der sein veilchenblau Gewand
Lässt zu schnödem Grau erblassen
An des Ungetreuen Hand;
Der, gemeinen Götzen fröhnend,
Sinkt zu niedern Steines Art,
Und nur einer Flamme dienend
Seinen edlen Glanz bewahrt;

Gleicht der Perle auch, der zarten,
Am Gesunden thauig klar,
Aber saugend, was da Krankes
In geheimsten Adern war;
Sahst du niemals ihre Schimmer
Grünlich, wie ein modernd Tuch?
Eine Perle bleibt es immer,
Aber die ein Siecher trug.

Und du lächelst meiner Lösung,
Flüsterst wie ein Wiederhall:
Poesie gleicht dem Pokale
Aus venedischem Kristall;
Gift hinein — und schwirrend singt er
Schwanenliedes Melodie,
Dann in tausend Trümmer klirrend,
Und hin ist die Poesie!

(*Annette Droste-Hülshof.*)

Die Tonkunst liegt hinter uns. Blicken wir noch einmal zurück! Die ganze Natur war in der Plastik gleichsam zu einer mit ihren Kindern erstarrenden Niobe geworden. Erst in der Malerei hatte sie die *Farbe*, in der Musik den *Ton* wieder gewonnen.

Nachdem der Ton in der Instrumentalmusik sich ein eigenes ideales Reich geschaffen, sehnte er sich wie der Tannhäuser im Venusberge nach der Wirklichkeit zurück: er verlangte nach dem *Worte*. Der *Gesang* enstand. Aber das Wort wird vom Tone eben so verschönert und getragen wie verdunkelt und gehemmt. Es kann sich nicht in die Breite ergiessen, es darf nur Gefühle, nicht Gedanken aussprechen. Da erinnert sich das Wort seiner geistigen Sendung und denkt an seine Befreiung.

Den ersten Schritt dazu machte es im Melodram; es liess die musikalische Begleitung noch zu, wurde aber *gesprochen*.

Alle Poesie war ursprünglich Gesang; erst als der Mensch aus der Welt des einseitig herrschenden Gefühls heraustrat, wurde eine gesprochene und mithin auch eine selbstständige Dichtkunst möglich.

Die bildenden Künste hatten die Aussen-, die Musik die Innenwelt dargestellt; nun tritt uns die allseitigste Kunst entgegen und geht an den Versuch, die Aussen- *und* Innenwelt zu malen.

Wie — ? — das zeigt am Besten ein Vergleich mit der *Malerei* und der *Musik*.

Simonides hatte gelegentlich gesagt, die Malerei sei eine stumme Poesie, die Poesie eine redende Malerei, und *Horaz* beide Künste gleich im Beginne seiner Epistel «de arte poetica» nebeneinander gestellt:

— Pictoribus atque poëtis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

Dieses horazische Gleichniss «ut pictum poësis» wollte den Nachahmern der Römer, den Franzosen nicht aus dem Sinne. Ihre Aesthetiker z. B. *Du Bos* «Reflexions critiques sur la poësie et sur la peinture et la musique» (1719) missbrauchten es; nicht minder der sonst sehr verdienstvolle Schweizer *Breitinger*, der die Nachwirkung dieses Irrthums in seiner «kritischen Dichtkunst» nach Deutschland trug.

Um uns in jene Zeit zu *versetzen*, dürfen wir nur bei *Goethe* nachlesen, wie er uns die Jugend seiner Zeit, im «Irrgarten» dieser ästhetischen Anschauungen herumtummelnd, in «Wahrheit und Dichtung» darstellt.

«Für die Dichtung *an und für sich* hatte man keinen Grundsatz finden können; sie war zu geistig und flüchtig. Die *Malerei*, eine Kunst, die man mit den Augen festhalten, der man mit den äusseren Sinnen Schritt für Schritt nachgehen konnte, schien zu solchem Ende günstiger. Engländer und Franzosen hatten schon über die bildende Kunst theoretisirt, und man glaubte nun durch ein *Gleichniss von daher* die Poesie zu begründen. Jene stellte Bilder vor die Augen, diese vor die Phantasie; die *poetischen Bilder* also waren das erste, was in Betrachtung gezogen wurde. Man fing mit den Gleichnissen an, Beschreibungen folgten, und was nur immer den äusseren Sinnen darstellbar gewesen wäre, kam zur Sprache.»

Ein Irrthum erzeugt den anderen. So auch hier.

«Bilder also! Wo sollte man aber diese Bilder anders hernehmen als aus der *Natur*. Der Maler ahmte die Natur offenbar nach, warum der Dichter nicht auch?»

Und so — entstand die von uns schon früher besprochene und verworfene Theorie, das Prinzip der Kunst sei in der *Nachahmung der Natur* zu finden.

Gestützt auf diesen Grundsatz, den *Breitinger* als den aller Künste proklamirte, sollten auch alle Künste den *gleichen Stoff* haben und ihn auch alle *gleich vollkommen* darstellen können. Kein Stoff der einen sei, hiess es, der anderen verwehrt, die Poesie der Malerei gleichzusetzen. Was diese mit Farben dem Auge, stelle jene mit Worten und Figuren auf eine sinnlichfühlbare und nachdrückliche Weise der Phantasie als dem Auge der Seele dar! Nur sei das Gebiet des Dichters in dem Sinne grösser, dass es auch das Unsichtbare umfasse.

Er war nur Konsequenz, wenn man von diesem Gesichtspunkte aus längere Zeit so weit ging, in der *poetischen Malerei* (*Haller*'s Alpen) das Höchste der poetischen Kunst zu erblicken, in der *Beschreibung*, auf deren Gebiete die Poesie nur ein matter Abklatsch ist.

Lessing brachte Licht. *Winkelmann* hatte vor ihm den Laokoon des Plastikers mit dem *Virgil*'s verglichen; das war *Lessing*'s Ausgangspunkt, und er wies nun (in seiner berühmten, die «Grenzen der Poesie und Malerei» aufdeckenden Schrift: «Laokoon») mit Scharfsinn nach, dass beide Künste von einander wesentlich verschieden seien.

Wie epochemachend diese Kritik wirkte, lehrt uns ebenfalls *Goethe*: «Man muss Jüngling gewesen sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung *Lessing*'s Laokoon auf uns ausübte.... Das so lange missverstandene «ut pictum poësis» war auf immer beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nahe ihre Basen auch zusammenstossen mochten.»

Lessing wies in geistvollen Sätzen, wahren Lichtblitzen für jene Zeit, welche thöricht genug war, ein Gedicht darnach beurtheilen zu wollen, ob es Stoff zu Gemälden gebe, namentlich auf den Unterschied hin, dass die Malerei im *Raume*, die Poesie dagegen in der Zeit wirke; er trennte das Neben- und Nacheinander und betonte die Gesetze, die aus diesem oder jenem fliessen. So kann die Malerei keine *fort*schreitende Handlung zeigen und nur *die* Handlung, die an Körpern sichtbar wird.

Die Poesie, die bevorzugte Kunst des Nacheinander, hat nur Ein Nebeneinander — das der *Zeit*, welches der Malerei fehlt; es wäre denn, dass das Gleichzeitiggeschehende auch auf der gleichen Fläche vorgienge, z. B. einzelne Auftritte einer Schlacht. So veranschaulicht uns *Rafael*

in seiner Konstantinschlacht links den noch wogenden Kampf, in der Mitte die siegreiche Entscheidung, rechts den flüchtigen Feind, von den Christen verfolgt.

Heine kann als *Dichter* singen:

Ein Fichtenbaum steht einsam,
Im Norden auf kahler Höh';
Ihn schläfert; mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.
Er träumt von einer Palme,
Die, ferne im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

Wie hätte dies aber *Heine* als *Maler* darstellen wollen? Auf zwei Bildern? Wer könnte den Bezug errathen? Vielleicht, wenn der Text beigeschrieben würde? Sänken dann die Bilder nicht zu blossen Illustrationen herab? Das wäre ja eine *Programm*-Malerei der weitgehendsten Art.

Wenn der Dichter das ihm versagte Nebeneinander des Raumes darzustellen hat und Takt besitzt, so verwandelt er es in ein Nacheinander. Es ist in dieser Beziehung höchst lehrreich, wie *Homer* den Schild des Achilles, wie *Virgil* den des Aeneas besungen hat.

Bei dem griechischen Sänger *wird* der Schild, die Handlung schreitet daher fort, fort die Zeit; es wird uns (Iliade, 18. Gesang, 468 — 608. Vers) erzählt, wie Thetis sich die Wehr von Hephästos, dem Feuergotte, für ihren Sohn erbittet:

„Dieses gesagt, verliess er (Hephästos) sie (Thetis) dort, und eilt' in die Esse,
Wandt' in das Feuer die Bälg', und hiess sie mit Macht arbeiten.
Zwanzig bliesen zugleich die Blasebälg' in die Oefen,
Allerlei Hauch aussendend des gluthanfachenden Windes,
Bald des Eilenden Werke beschleunigend, bald sich erholend,
Je nachdem es Hephästos befahl zur Vollendung der Arbeit.
Jener stellt auf die Gluthen unbändiges Erz in den Tiegeln,
Auch gespriesenes Gold und Zinn und leuchtendes Silber,
Richtete dann auf den Block den Ambos, nahm mit der Rechten
Drauf den gewaltigen Hammer und nahm mit der Linken die Zange.
Erst nun formt' er den Schild, den ungeheuren und starken
Ganz ausschmückend mit Kunst, und zog die schimmernde Randung
Dreifach und blank ringsher; ein Gehenk dann fügt er von Silber,
Aus fünf Schichten gedrängt war der Schild selbst; oben drauf dann
Bildet' er viel Kunstreiches mit kundigem Geist der Erfindung.
Drauf nun schuf er die Erd' und das wogende Meer und den Himmel,
Helios auch, unermüdet im Lauf, und die Scheibe Selene's;

Drauf auch alle Gestirne, so viel sind Zeichen des Himmels,
Auch Plejad' und Hyad' und die grosse Kraft des Orion,
Auch die Bärin, die sonst der Himmelswagen genannt wird,
Welche sich dort umdreht, und stets den Orion bemerket
Und sich allein niemals in Okeanos Bad hinabtaucht.

In dieser Weise werden die einzelnen Bilder uns geschildert, durch einen glücklichen Kunstgriff entstehen sie *vor uns.*

Nicht so bei *Virgil* (Aeneide, 8. Gesang, 616 — 731. Vers); hier tritt in Folge einer eingeschobenen Beschreibung, eines Nebeneinander ein Stillstand der Handlung ein.

Der Schild liegt mit der Rüstung vor Aeneas, *fertig.* Dieser betrachtet ihn nun und schaut «unaussprechliche Wunder», Zukunftsbilder seines Geschlechts.

„Dort der Italer Macht, und dort Romanertriumfe,
Nicht das Geschick misskennend, noch künftiger Tag' unverständigt,
Schuf der erfindsame Gott; dort aller Geschlecht, das entblühn einst
Wird von Askanius Stamm, und gekämpfete Krieg' in der Ordnung.
Auch die entbundene Wölfin in grünender Höhle des Mavors
Schuf er, zum Säugen gestreckt, wie beid' um die Euter ihr hangend
Spielten die Zwillingsknaben und beid' an der Pflegerin schlürften,
Unverzagt; und wie jene, mit länglichem Halse gewendet,
Schmeichelte, und um einander mit bildender Zunge sie leckte.
Roma zunächst, und geraubt die sabinischen Töchter mit Unfug,
Im zuschauenden Raum, nach stattlichem Spiele des Circus,
Fügt er hinzu, und wie schleunig zum Kampf auf Romulus Bürger
Tatius stürmte, der Greis, und finstere Männer von Cures.
Bald nachmals nach der Fehde Besänftigung standen die Herrscher
Vor dem Altare des Zeus, die Opferschal' in den Händen,
Beid' in Wehr, und schlossen den Bund mit erschlagenem Ferkel.

Der Dichter schliesst die breite Darstellung:

„Solch Kunstwerk auf der Mutter Geschenk, dem Schilde Vulkanus,
Staunet' er an, unkundig der Ding', und fröhlich der Bildung:
Und er erhebt auf die Schulter der Seinigen Ruhm und Verhängniss.

Ein herrliches modernes Beispiel, wie echte Dichter vorgehen, wenn sie Oertliches beschreiben sollen, findet sich in «Hermann und Dorothea». Hermann's Haus und Garten wird uns nicht als solches getrennt, sondern gelegentlich in Verbindung mit der Handlung vorgeführt. Die Mutter sucht den Sohn, schreitet durch den Garten, richtet die Stützen empor, auf denen «beladen die Aeste des Apfelbaumes» ruhen, nimmt die Raupen vom «üppig strotzenden Kohl», betritt den an den Garten stossenden Weinberg und trifft den Sohn endlich unter dem Lieblingsbaume.

Aehnlich führt uns *Schiller* im «Spaziergang» und verwandelt das Sein der Landschaft in ein Werden, indem er sie nicht blos beschreibt, sondern nach und nach vor uns entrollt. Diese Schilderung erhebt sich auch deshalb über eine blose Beschreibung, weil die Natur hier nicht für sich, sondern als ein Spiegel des *Geistes* erscheint. An ihr *Sein* knüpft der Dichter das ganze von der Kulturgeschichte verzeichnete *Werden* der Menschheit.

Julian *Schmidt* tadelt Fr. *Richter* (Jean Paul) als Landschaftsdichter: «Die Natur empfing er nicht aus unmittelbarer Anschauung, sondern nur aus der Sehnsucht und aus der Beschreibung, und wen der Schimmer der Farben nicht blendet, wird in seinen landschaftlichen Schilderungen leicht herauserkennen, dass ihm kein bestimmtes Bild, sondern nur eine unklare Stimmung vorschwebte. Die Natur hat bei ihm nur Gefühle, keine Physiognomie.»

Dass *Richter* die Natur nur aus der Sehnsucht kennen gelernt habe, ist wol nicht richtig, da er von Kindheit auf in ihr gelebt, sie bis in sein höchstes Alter gesucht hatte.

Varnhagen von Ense, der geistvolle Beobachter, der *Jean Paul* 1808 besucht hatte, erzählt: «Dabei kamen wir denn auch auf das Darstellen von Gegenden und Landschaften. *Jean Paul* ist darin ein grosser Meister; kein Wunder, da er von je mit der Natur gelebt, in seinen früheren Jahren oft halbe Tage im Freien zugebracht, Wolken und Luft, Land und Wasser, ja jede Blattwindung und Halmstellung liebevoll beobachtet, das Grösste wie das Kleinste, und zu seiner Erinnerung immer Alles aufgeschrieben, so viel dies nur möglich war... Wie aber die Sache anzugreifen sei, welche technische Vortheile es dafür gebe, darüber stritten wir eine Weile. Endlich sagte *Jean Paul* sehr sinnvoll, um eine Gegend dichterisch aufzufassen, dürfe der Dichter nicht bei ihr anfangen, *sondern er müsse die Brust eines Menschen zur camera obscura machen* und *in dieser* die Gegend anschauen; dann werde sie gewiss von lebendiger Wirkung sein, nichts aber sei todter, als wenn der sich neugierig umsehende Reisende nur den sinnlichen Stoff als solchen erzähle und beschreibe. *Jean Paul* verlangte, der Dichter solle auch wirkliche Gegenden, doch immer nur aus der Phantasie beschreiben» u. s. w. Das Bild der camera obscura ist bezeichnend.

Der Dichter malt einen Gegenstand vortrefflich durch den *Wiederschein* desselben *in uns*, durch die von demselben ausgehende *Wirkung*,

welche dem Maler hinwieder schwerer darzustellen ist. So stellt *Homer* Helena's Schönheit durch die Begeisterung, in welche dieselbe selbst Greise versetzt, so das Nibelungenlied Chrimhildens Reiz durch den Umstand in das rechte Licht, dass bei ihrem Anblick selbst ein Siegfried verzagt, um dieses herrliche Weib zu werben:

— — da sie sahen die minnechlichen meit:
Sivride, dem herren vvart, beide, lieb und *leit.*
Er dacht' in sinem mûte: *vvie chunde daz ergan,*
daz ich *dich* minnen solde? daz in ein *tumber vvan.*

Der Dichter, der wol fühlt, dass eine Masse von einzelnen Zügen unsere Phantasie eher erdrückt (z. B. bei *Matthisson*), als dass sie ein klares Bild in uns aufkommen liesse, gibt lieber ab und zu, *in der Zeit*, einen Zug um den anderen und strebt, ihn lieber *plastisch*, als blos berichtend zu übermitteln. Viele Worte würden Hagen's Entschlossenheit und Trotz, im Unglücke noch, nicht so lebendig veranschaulichen, als der kleine, meisterhafte Pinselstrich: wie er bemerkt, dass Chrimhilde nur den jüngsten Bruder küsse, *bindet er sich das Sturmband fester:*

si chuste Giselheren und' nam in bei der hant:
daz sah von Tronege Hagen, *den helm er veste gebânt.*

Um jene ermüdenden Beschreibungen zu vermeiden, unter denen uns namentlich die englischen Romanschriftsteller seufzen lassen, schildert uns *Homer* nicht seine *gerüsteten* Helden, sondern *wie sie sich rüsten*, den Harnisch um die Brust legen, den rosshaarumflatterten Helm in die Stirne drücken. Ebenso malt er nicht das im Hafen liegende Schiff; er lässt es absegeln, Stürme bestehen, landen. Indem diese einzelnen Züge haften, entsteht *in uns* ein unverwischbares Bild, das uns noch deshalb lieb ist, weil wir es selbst entworfen zu haben glauben. Im Hintergrunde steht der Dichter, der unsere Phantasie spielen liess, und lächelt ob seines gelungenen Kunstgriffes.

Obwol *Walter Scott* den breiten beschreibenden Styl mit auf seinem Gewissen hat, so verfuhr er doch taktvoller als manche Dorfnovellisten und *Stifter*'sche Studienmänner, die uns keine Falte des Kostüms und kein Sandkorn am Wege ersparen können. *Goethe*, der wie Einer zu schildern verstand, rühmt es einmal, wie *Scott* male, wie er z. B. eine Gestalt in ein schwachbeleuchtetes Gemach treten, zuerst den Kopf und die Brust, *später erst beim Näherkommen* auch die Füsse sichtbar

werden lässt. Ein Stümper hätte vielleicht das Kostüm auf einmal abgepinselt und nicht wie der Meister in ein Nacheinander zerlegt.

Wie die Poesie in der Darstellung der *ruhenden Natur* hinter der Malerei zurückbleibt, eilt sie ihr in der Wiedergabe der *bewegten Natur* (Erdbeben, Sturm, Brand, Auf- und Untergang der Sonne) *voran.* Hier ist eben die Natur selbst *in die Zeit* eingetreten, sie *handelt.*

Wir schliessen: ja, die Poesie schildert die *Aussenwelt*, den Stoffkreis der bildenden Künste, aber in einer eigenthümlichen, in *ihrer* Weise, entweder das Aussen in das Innen hereinnehmend oder das Ruhende in ein Handelndes, das Räumliche in ein Zeitliches verwandelnd.

Die Poesie sagten wir, stelle auch die *Innenwelt* dar wie die Tonkunst.

In der That erschliesst die Poesie der Musik den Mund — sie spricht reicher, schärfer — aber das *Unsagbare* kann sie nicht in gleicher Weise wiedergeben.

Selbst Schilderung von Stimmungen, *stimmt* keine Kunst wie die Musik. Dies macht sie zur *Eröffnerin* aller bedeutungsvollen Lebensmomente, der religiösen Feier, des künstlerischen Genusses. Wir erinnerten, wie dankbar der Redner für eine ihm vorausgehende Musik ist. Aus dem *Unbestimmten* steigt das *Wort* empor.

Der reflektirende Norden erzeugt grössere Dichter, der Süden grössere Tonkünstler, wie jener in neuerer Zeit auch grosse Bildhauer, dieser grosse Maler gebar.

Wir werden der Poesie nicht nachsagen wollen, dass sie nicht auch Gefühle aussprechen, selbst unbestimmte stammeln könne; aber sie muss, wie sie bei Stoffen der bildenden Kunst das *Aussen* in ein *Innen* zu verwandeln strebte, sich bei der Verdollmetschung von Gefühlen bemühen, das *Innen* als ein *Aussen*, als eine *Aeusser*ung des Innenlebens hervortreten zu lassen.

So verbindet die Poesie das Innen und Aussen, ist keines allein und ist beides zugleich.

Alle Künste kehren in der Poesie zurück.

An die *Baukunst* erinnert der architektonische Aufbau von Satz — Vers — Strophe — Gesang und Scene, namentlich der *Aufzüge* eines *Drama*'s.

Die *Plastik* wird hier zur Bestimmtheit der Anschauung, zu der Schärfe der Charakteristik, zu wandelnden Statuen.

Die *Malerei* leiht Frische und Lebendigkeit, leiht das Kolorit, das — wie der Hauptton in Bildern — der ganzen Dichtung eine bestimmte Farbe gibt.

Die *Musik* wirkt im ganzen sprachlichen Theile, im Rhythmus und Versbau, in der Stellung, ja in der Wahl der Wörter, im *nach- und verklingenden Charakter* der *Schlüsse.* Die Poesie kennt Trug-, Halb- und Ganzschlüsse wie die Musik. Die ersten beiden passen für Einschnitte im Verlaufe des Ganzen, der letzte für das Ende. Bricht dieses mit einem Halbschlusse ab, so bleiben wir unbefriedigt. Wir scheiden mit unaufgelösten Dissonanzen

Eilen demnach alle Elemente zusammen, um das Dichterwerk zu ermöglichen, dürfen wir die Poesie dann nicht — in *diesem* Sinne — die *Kunst* der Künste nennen?

—— • ——

Schöner als die deutsche Bezeichnung des Dichtens ist die *griechische* (Poesie), welche im Dichter, der Alles aus dem Geiste und mit geistigen Mitteln, wie aus dem Nichts erzeugen muss, den *Schöpfer* begrüsst.

Vergleichen wir die Ableitungs- und Erklärungsversuche des Wortes *Dichten.*

Vollmer leitet es von dem gothischen *deigan* «formen» ab, verleidet uns aber diese an und für sich nicht unpassende Wurzel durch den boshaften Seitenblick auf — Teig!

Wackernagel, auch *Grimm* denken an *dictare* (diktiren) und den Umstand, dass unsere Sänger des Mittelalters wol singen, aber oft nicht schreiben konnten und daher eines Hilfschreibers bedurften. Dichten heisse dann «das Ausgesonnene, geistig Geschaffene niederschreiben oder zum Niederschreiben vorsagen». Nach *Grimm* bedeutet Dichten ferner: 2. Etwas erdenken, aussinnen; 3. sinnen, nachdenken; 4. nach Etwas, auf Etwas sinnen; 5. ersinnen, *was nicht ist*; 6. ein Gedicht verfassen.

Schwenk erinnert an das alte angelsächsiche Wort *dihtan*, bereit = zurechtmachen und bringt mit diesem das althochdeutsche *tihton*, dichten, in Verbindung.

Kaltschmidt weist auf das Sanskritische *dhyâi*, denken, dichten, das griechische δοκέω, δοίω, das lateinische dico. Die Wurzel wäre τ — κ, von κ stammend, das Hörbares bezeichnet, wie ach, ächzen, sanskr. *ah* reden, *ajo* sagen. Nach ihm hiesse dichten: 1. Für sich sagen, denken, sinnen; 2. ersinnen, reimen.

Sanders kennt das Wort in seiner doppelten Hauptbedeutung: 1. in der biblischen «seinen Sinn auf etwas richten», in welcher auch das Volk von «Dichten und Trachten» spricht; 2. denkend durch Thätigkeit der Phantasie schaffen.

Das Wortspiel mit *dichten* im Sinne von verdichten, dichtmachen liegt nahe. So sagt *Tieck*: «Der Dichter soll Alles, was den gewöhnlichen Menschen als Ahndung, Einfall oder gehaltlose Laune vor die Seele flattert, dichten, verdichten ... Freilich muss man die Verdichter nicht mit den Verdickern verwechseln, diesen Grobschmieden in der Poesie». An einem anderen Orte sagt *Tieck* von einem Stümper «er sei ein *Verdünner* statt ein Dichter geworden».

Der Nachdruck bei allen Erklärungen des Wortes «dichten» wird auf das Erzeugen *aus sich*, das *Aus-* oder *Er*sinnen gelegt. Bei keiner Kunst ist man über das Gewordene so überrascht; begreiflich, weil bei keiner so wie hier nicht nur der *Inhalt*, sondern auch die Form, das Wort, erst erzeugt werden muss. «Woher hast Du dies Alles?» fragt der überraschte Hörer und ist leicht unwillig, ja im Urtheile ungerecht, wenn er zuletzt eine andere Quelle des Dichters entdeckt als dessen Phantasie, die er allein und ausschliesslich thätig glaubt, allein thätig sehen will. Dagegen wehren sich *Geibel* und *Goethe*:

„Woher ich dies und das genommen?"
Was geht's euch an, wenn es nur mein ward.
Fragt ihr, ist das Gewölb vollkommen,
Woher gebrochen jeder Stein ward?

Geibel.

Woher hat es der Autor?

Von wem auf Lebens- und Wissensbahnen
Wardst du genährt und befestet?
Zu fragen sind wir beauftragt.

„Ich habe niemals danach gefragt:
Von welchen Schnepfen und Fasanen,
Kapaunen und Welschenhahnen
Ich mein Bäuchelchen gemästet.

So bei Pythagoras, bei den Besten,
Sass ich unter zufriedenen Gästen;
Ihr Frohmal hab' ich unverdrossen
Niemals bestohlen, immer genossen."

Goethe.

Was auch der Dichter der Aussenwelt entlehnt, es muss, ehe er es verwenden kann und darf, mit ihm Eins geworden sein, *Innen*welt.

Wir geben mit und bei ihm zwar den Körper, den letzten sinnlichen Reiz hin, steigen aber in die Seele hinab und finden da erstaunt die *ganze Welt* wieder.

Die Poesie ist die *Kunst des Geistes.*

Dank dem Umstande, dass sein Darstellungsmittel das geistigste ist, schafft erst der Dichter *Unzerstörbares* und *überall* Zugängliches, *überall* Wirksames. Jeder, im entlegensten Dorfe, kann sich den ganzen *Shakspeare* vorführen und zu jeder Zeit. Diese Eigenschaft besitzt sie *allein*, — Holzschnitte und Klavierauszüge geben nur schwache Nachbilder, und letztere verlangen bereits eine bestimmte Fertigkeit — die Unzerstörbarkeit *theilt* die Poesie nur mit der Tonkunst.

Auf diesen Vorzügen beruht die Allgegenwart, die Ewigkeit der Poesie.

Die *Ewigkeit* — auch in dem Sinne, dass sie, wenn die Menschheit erstürbe, und vor ihr die einzelnen Künste, das Ende der Gattung kündend, enden müssten, jedenfalls die Kunst die *letzte lebende* wäre, welche sich des wenigst sinnlichen Mittels bediente. Daher kann Anastasius *Grün* den letzten Dichter mit psychologischer Nothwendigkeit an den *letzten Menschen* d. h. an das letzte Geschlecht der Menschheit anknüpfen, und Rudolf *Gottschall* — er lässt *Kalidasa* sprechen — in die prächtigen Verse ausbrechen:

Und wenn die Dichtung ohne Erben
Einst von der Erde wandern muss,
Dann werden alle Blumen sterben,
Eh' sie erschloss der Sonne Kuss;
Dann werden sternenleer die Nächte,
Der Erde Farben blass und todt,
Dann fehlt dem menschlichen Geschlechte
Die Thräne in des Lebens Noth;
Verlassen strömt der Weisheit Quelle,
Zu Grabe klanglos geht der Ruhm,
Und nur der Bajaderen Schelle
Tönt in des Gottes Heiligthum.

Hier wird das Ende echter Menschheit mit dem Ende der Dichtung verbunden; man wird Beides nicht trennen, von Keinem sagen können, welches die Ursache und welches die Folge ist.

Die Bajadere tanzt, wenn der Gott entweicht, und dieser sinkt unter, wenn nur die Schelle noch Hörer findet.

—— • ——

In der Poesie wendet sich der *Geist* an den — *Geist*.

Zunächst weder an das Ohr noch an das Auge; der schönste Versbau kann jenes nimmer so berücken, dass er Inhaltsloses und Verwerfliches zu decken vermöchte; dieses wird erst im Theater, bei der unmittelbaren Aufführung in Anspruch genommen. Das *lesende* Auge hat nur Mühe, als solches nicht die geringste Freude.

Die Poesie muss (nach *Humboldt*) *Einbildungskraft durch Einbildungskraft entzünden.* *

Die Phantasie, die bisher gebaut, gebildet, gesungen, tritt nun selbst, *ohne Medium*, nur durch das Wort vermittelt vor uns hin.

Diese Phantasie springt *über Zeiten* und *Länder* und bringt Niegeschautes, Längstuntergegangenes vor Dein Auge, nur durch die hellsehende Kraft des dichterischen Geistes.

Wer *Schiller's* Tell liest, kennt die Schweiz, ohne sie gesehen zu haben, weil er sie zu schildern d. h. zu *schauen* vermochte, obwol er sie mit leiblichem Auge nie gesehen hat. **

Diese Macht des Dichters riss *Jean Paul* in dem bereits mitgetheilten Gespräche (mit *Varnhagen von Ense*) zu der extremen Ansicht hin, der Dichter sollte am Besten das gar *nicht gesehen* haben, was er zu schildern beabsichtigt!

Wir stellen dieser Paradoxie, ohne eine gewisse Wahrheit derselben zu verkennen, das gerechtfertigte Verlangen gegenüber, dass der Dichter

* Aehnlich *Schiller*: „Jeder, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so dass dieses Objekt mich nöthigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heisse ich einen *Poeten*, einen *Macher*.“

** *Goethe's* belehrende Mitwirkung soll nicht unterschätzt sein, noch weniger die bisher zu sehr übersehene der Gattin *Schiller's*, welche längere Zeit in der Schweiz gelebt, sie noch später das „Land ihres Herzens“ genannt, und wenn wir recht vermuthen dürfen — *hier zuerst geliebt hatte.* Briefe, die in Lausanne wol zu ängstlich bewahrt werden, und auf welche die Nation gerechte Ansprüche hat, dürften die Aufklärung bringen. Wir sprechen hier eine von uns oft wiederholte *Bitte* öffentlich aus.

ein weltdurstiges, verlangendes Auge aufschlage, es nur während des Schaffens schliesse.

Aristoteles (17. cap.) sagt: «Zum Dichten eignet sich nur ein genialer oder ein enthusiastischer Mensch.» Der erstere besitzt eine «grosse Fähigkeit, das Rechte herauszufinden», der letztere die eben so grosse, «*sich in fremde Zustände zu versetzen*».

Die armen Menschen, in ihrer Bildung verkümmert, schleppen sich oft ein ganzes Leben, ähnlich den ersten Naturinstrumenten, mit einem Par Tönen hin; der Dichter muss dagegen die ganze Skala des Menschenherzens kennen; sie muss ihm getönt haben; er muss sie in der eigenen Brust mit Schauern von Wehmuth und Wollust entdeckt haben, wie Franz in *Goethe*'s «Götz», dem sich die Wahrheit durch das eigenste Erlebniss offenbart, dass ein «volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz» den *Dichter* mache.

Der Dichter spricht mit *Goethe*'s Faust: «Der Menschheit *ganzer Jammer* fasst mich an.»

Nicht ungestraft! «Dichten ist Uebermuth», ruft uns *Goethe* aus innerster Lebenserfahrung zu. Du schilderst nicht, was Dich nicht selbst beglückt, aber auch nichts, was Dich nicht selbst zerriss. Nur die vom Pfluge zerrissene Erde trägt die Frucht, nur der gesprengte Fels gibt den Quell.

Die unleugbare Thatsache, dass Schmerzen den Dichter, wie den Künstler überhaupt, weihen, wie die, dass sich der Künstler in diesem ewigen Schaffen aus sich, diesem Vertropfen des Herzblutes verzehren könne....

(*Goethe* nach *Hafis*:
Ich will es gerne gestehn,
Ich singe mit schwerem Herzen;
Sieh doch einmal die Kerzen,
Sie *leuchten*, indem sie vergehn)...

hat manche Dichter zu ungerechten Klagen, zu Weltschmerz, zu Koketterie mit Tassoleiden hingerissen. Statt sich ob des, selbst mit dem Leide nicht zu schwer erkauften Prophetenthums zu freuen, spricht Justinus *Kerner* mit bleicher Miene:

Poesie ist tiefes Schmerzen
Und es kommt das echte Lied
Einzig aus dem Menschenherzen
Das ein tiefes Leid durchglüht.

Doch die höchsten Poesien
Schweigen wie der höchste Schmerz,
Nur wie Geisterschatten ziehen
Stumm sie durch's gebroch'ne Herz.

Weiter ging noch *Freiligrath* in seinem «Reiter»; bald sah eine ganze Richtung, krank wie die Zeit, krank *wegen der kranken* Zeit, im begnadenden Segen des Liedes einen *Fluch*, im Kuss der Muse ein *Kainszeichen!*

«Lorbeerbaum und Bettelstab». Das ganze junge Deutschland schrieb diese Dichtertragödie *mit Holtei*, der doch jenem gewiss so ferne steht; es lag in der Luft.

Manches trug zu dieser Selbstverfluchung der Armuth bei, die ein vorhergehendes genügsameres Jahrhundert, freilich hinter dem Tische des Konsistoriums zu Weimar, noch als zehnte Muse pries. Ich denke an *Herder's* Verse:

„Hohe Lehrerin, Noth, und treffliche Schülerin, Armuth,
Zehnte Muse der Welt, o du erfandest so viel;
Nicht nur schärfetest du den Witz der Pflegebefohlnen,
Noch eine schönere Kunst, Mässigung lehrtest du sie.
Und die Mässigung ward ihr Gewohnheit, Gewohnheit zur Freude,
Freude machte sie dann über den Reichesten reich."

Frischer und gesunder als jene Klagen tönt auch *Rückert's* Zuruf:

An den Dichter.

Gib' o Dichter, uns in deinen
Liedern Stücke deines Herzens,
Lass sie doch *nicht blutig* scheinen,
Dämpfe sanft den Laut des Schmerzens!

So viel Frucht- und Dornenstücke
Bringest du uns stets von vorne,
Doch die Wurzel bleibt zurücke,
Immer treibend Frucht' und Dorne.

Nach der Dichterin *Sappho* Meinung geziemt sich nicht «Trauer in der Musendiener Haus.» Den Göttern gefällt nur das Opfer, das nach überwundenem Schmerze lächelnd gebracht wird.

Viele, sagt *Tieck*,

Merken nicht, dass alles Trübe
Durch der Künste Göttermacht
In der *heitern Milde* lacht,
Selbst der Hass wird lichte Liebe.

Nur dadurch vermag die Poesie ihre volkserzieherische Macht zu üben; stände sie selbst tief im Schmutze des Tages, bis an das Herz herauf in der befleckenden Leidenschaftlichkeit, in dem Hasse der Welt, wie sie ist, sie vermöchte die Sinkenden nimmer zu retten, die Gesunkenen nimmer zu trösten, die schöne, ihr von *Goethe* gegebene Sendung nicht zu erfüllen:

Gott sandte seinen rohen Kindern
Gesetz und Ordnung, Wissenschaft und Kunst,
Begabte die mit aller Himmelsgunst
Der Erde grasses Loos zu mindern
Sie kamen nackt vom Himmel an
Und wussten sich nicht zu benehmen;
Die Poesie zog ihnen Kleider an
Und keines hatte sich zu schämen. —

Der Dichter *muss* dichten.

Freiheit und Nothwendigkeit wirken in ihm wunderbar zusammen. Die letztere ist keine äusserliche, kein an den Dichter kommender Befehl ... der vermöchte wenig ... aber jene innere Nothwendigkeit, welche aus der Seele des Künstlers heraus ihn treibt und drängt, und jene höhere, die wir den Geisteszug der Zeit benennen mögen. Diesem Rufe kann er sich nicht entziehen.

Ja, er steht unter diesen höheren Mächten derart, dass er ohne sie, selbst wenn *er* möchte und sollte, oft nicht eine Zeile zu schreiben, nur zu leimen, nicht aus ganzem Holze zu schneiden vermag.

Da mag selbst der Altmeister *Goethe* rufen:

„**Stimmung?**
Was hilft es viel von Stimmung reden?
Dem Zaudernden erscheint sie nie.
Gebt Ihr Euch einmal für Poeten
So *kommandirt die Poesie.*“

Ich möchte nicht jedem Jünger rathen, dem Beispiele des Meisters zu folgen. Der «Zauberlehrling» könnte leicht zum zweiten Male aufgeführt werden. Nein, sie will *kommen* ...

Die rechte Stunde.

Im heitern Saal beim Kerzenlicht,
Wenn alle Lippen sprühen Funken
Und gar vom Sonnenscheine trunken,
Wenn jeder Finger Blumen bricht,
Und vollends an geliebtem Munde,
Wenn die Natur in Flammen schwimmt,
Das ist sie nicht, die rechte Stunde,
Die Dir der Genius bestimmt.

Doch wenn so Tag als Lust versank,
Dann wirst Du schon ein Plätzchen wissen,
Vielleicht in Deines Sopha's Kissen,
Vielleicht auf einer Gartenbank:
Dann klingt's wie halbverstandne Weise,
Wie halbverwischter Farben Guss
Verrinnt's um Dich, und leise, leise
Berührt Dich *dann Dein Genius.*

(*Annette Droste-Hülshof.*)

Da der Dichter den Stoff theils überkommt, ohne dass er sich immer bewusst wäre, woher, theils ihn selbstthätig erfindet oder doch gestaltet, ist jedes Gedicht *Wahrheit und Dichtung*, und der Sänger oft *Dichter und Stoff* in *Einer* Person. *Grillparzer* sagt:

Du nennst mich Dichter? Ich verdien' es nicht.
Ein Andrer sitzt — ich fühl's — und schreibt mein Leben
Und soll die Poesie den Namen geben,
Statt Dichter fühl' ich mich höchstens selbst Gedicht. — —

Die Perlenmuschel mag selbst leiden, ehe sie sich der Perle entbindet; dafür überzieht sie Alles, was sie berührt, mit Perlenstoff.

Das ist das Bild der *verklärenden Macht der Poesie.*

Rückert:

Die Poesie ist Gold; ein Weniges vom holden
Metall, mit Kunst gedehnt, reicht, Welten zu vergolden.

Sie adelt den *kleinsten* Stoff.

Rückert:

Wie herrlich ist die Poesie,
Dass Dinge, klein und nichtig —
Ergreift sie die und schmückt sie die
Erscheinen gross und wichtig.
Du kannst — nach welchem Gegenstand
Dein Lied die Hand mag heben —
Durch Zauber dieser kleinen Hand
So starken Nachdruck geben,
Dass man mehr Antheil nimmt am Lied,
Als wenn in Zeitungsblättern
Man Heldenarm' erhoben sieht,
Um Welten zu zerschmettern.

Die Poesie verklärt das Kleinste, indem sie es in seinem Zusammenhange mit dem Universum nachweist, alle Trübungen abstreift, jedes Ding in seiner Reinheit und Wahrheit zeigt.

Das heisst — *idealisiren.*

Daher kann Jakob *Grimm* ausrufen, schön wie nur ein Dichter: «Die Poesie sei nichts Anderes als das *Leben selbst*, gefasst in *Reinheit* und gehalten im Zauber der Sprache».

So ist auch nach *Lotze* die Wirklichkeit im Grossen — Poesie und Prosa nur die zufällige und beschränkte Ansicht der Dinge.

Die Wirklichkeit, wie wir sie zerrissen wahrnehmen und entstellt wahrnehmen, und die Wirklichkeit, wie sie in Wahrheit ist und sich auch uns darstellen würde, wenn wir sie im Grossen überschauen könnten, verhalten sich zu einander wie Zeitungsklatsch und Weltgeschichte, wie Photographie und Portrait von Künstlerhand. Kann ein Zweifel sein, wo die grössere Wahrheit liegt?

Wann ist das Gold *mehr Gold*, wann deckt es seinen Begriff vollständiger, — wenn es noch im Urzustande unter Schlacken sitzt oder nach erfolgter Läuterung?

Ueberall ist daher poetischer Stoff, wo wir immer in das volle Menschenleben greifen. Nur dem oberflächlichen Kopfe erscheint die Wirklichkeit inhaltsleer und eine Zeit thatenarm, in der zwar weniger die Einzelnen, aber dafür die Massen handeln, und für den Geist der Bruderliebe, damit er einst die Welt durchziehe, das früher trennende Eisen sich länderverbindend, büssend über die Erde legt und luftige Drahtnetze spinnt?

Rufen wir mit *Goethe*:

> Willst Du Dich als Dichter beweisen
> So musst Du nicht Helden noch Hirten preisen;
> Hier ist Rhodus! Tanze Du Wicht
> Und der Gelegenheit schaff' ein Gedicht!

Indem alles Beschränkende und Zufällige in der Poesie abgestreift wird, tritt auch das *Allgemein*- das *Reinmenschliche* zu Tage. Es ist — neben dem trennenden Staatsleben, neben Kirche und Wissenschaft mit ihren Spaltungen — ein geistiger Boden gefunden, auf dem alle Völker sich begegnen können.

«Weltpoesie ist Weltversöhnung», sagt *Rückert* und auch das bedeutungsvolle Wort:

> Die Poesie in allen ihren Zungen
> Ist dem Geweihten Eine Sprache nur,
> Die Sprache, die im Paradies geklungen,
> Eh' sie verwildert auf der wilden Flur.

Mag das Paradies immerhin ein Bild, dieser verlorne vollkommene Zustand ein Traum sein, es will der Dichter nur sagen, dass die Poesie die *Einheit der Völker*, das *Gesammtgefühl der Menschheit* wieder anbahne. Sie ist der zu Babel unterbrochene *hoch*ragende Bau, der auch den Fernsten — immer mehr und mehr — als Zeichen der Gemeinschaft sichtbar wird. Ja, *fester* noch als die Musik, obwol diese allgemeinverständlicher ist, verbindet die Dichtkunst die Völker. Warum? Man kann *ähnlich empfinden*, der Liebe und des Hasses fähig sein, die Lieder und Tänze austauschen und — sich doch bekriegen; aber Nationen, die sich in *Ideen* begegnen, in dichterischen Anschauungen, werden schrittweise verbrüdert.

Obwol die Dichtung nur aus der Tiefe des eigenen Geistes stammt, erscheint sie den Völkern als ein «*Mädchen aus der Fremde*». *Schiller* bezeichnet sie so um des Ueberraschenden willen, das allen ihren Gaben eignet. «Jedem reicht sie eine Gabe», Blüten dem aufwachsenden, Früchte dem reifen und absterbenden Geschlechte; das Schönste behält sie der Jugend und der *Liebe* vor. Liebende und Dichter stehen in einem stillen Maurerbunde.

Friedrich *Richter* preist die Liebe eine «kurze Poesie», die Poesie eine «lange Liebe». Wie feiert er, der Dichter der Jugend, diese goldene Lebenszeit reicheren Hoffens, grösseren Opfermuthes, idealer Weltanschauung, süsser, noch nicht zerstörter Träume! Jeder Jüngling und jede Jungfrau gränzt nach ihm an den Dichter.

Wir wollen damit nicht sagen, dass der Dichter nur in Gefühl und Extase lebe; der Künstler des *Geistes* ist vielmehr wie kein anderer auf den *Gedanken* hingewiesen. Dieses Denken ist jedoch eine auf das Höchste gerichtete Reflexion, keine kühle, mühsame Frohnarbeit des Verstandes.

Wer diese kennen und vom Dichten unterscheiden lernen will, der folge *Carriere*'s witziger Hinweisung auf das Haupt der — ich glaube — noch heute als Gesellschaft fortbestehenden *Pegnitzschäfer* zu Nürnberg. *Harsdörfer* schrieb ganz wohlgemuth einen «*Poetischen Trichter*, die deutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der lateinischen (!) Sprache in sechs Stunden einzugiessen».

Dieser Nürnberger Trichter steht im Wappen manches Dichters der Gegenwart!

Harsdörfer empfiehlt vor Allem schmückende Beiwörter und Umschreibungen: *Blumenvater* für Frühling, *Schlafreizer*, *Poetensaft*, *Kel-*

terblut für Wein, *Wolkentreiber*, *Felsenstürmer*, *Wirbelheger*, *Blütenfeind* für Wind. «Blut» wird durch folgende Bilder ersetzt: der Geister Aufenthalt, der Adern heisser Schweiss, der purpurrothe Lebenssaft, das nasse Lebensgold, der «Leber Küchenspeyss».

Das Wort «*Feld*» soll je nach den zwölf Monaten mit folgenden Bezeichnungen geschmückt werden: hartbefroren — winterbetrübt — neulichgrau — neugepflügt — blumenhold — vielbegrast — hitzematt — ährenreich — ganz durchfeuchtet — fruchtbereicht — grünlichfalb — schneebesamt!

Ein Spiel mit Wörtern, welche aus gleichen Buchstaben bestehen, wird empfohlen:

Die *Lieb* in unserm *Leib* heisst Uebel mancherlei,
Bald ist sie wie ein *Beil*, bald ganz erstarrtes *Blei*!

Ebenso die Alliteration (Stabreim).

Carriere erinnert auch an den hessischen Poeten *Bachmann*, der vor *Harsdörfer* gelebt und folgenden grossen Ausspruch gethan hat: «Wer von Natur aus inventiös ist, copiam verborum hat und in bonis artibus belesen ist und will sich nicht *im Nothfall* resolviren, *in vierzehn Tagen ein deutscher Poet zu werden*, der ist nicht werth, dass er Brod esse».

Unsere Poesie blüte erst — nach solchen *Gottsched*'schen Gestalten — neu auf, als unsere Dichter anfingen, *ihr Leben für die Dichtung einzusetzen*, nichts als Dichter zu sein, das aber ganz und ein ganzes Leben.

Wenn *Platen* dieses Gesetz in der «verhängnissvollen Gabel» also ausspricht:

Wollt Ihr etwas Grosses leisten, setzt euer Leben d'ran!
Keiner gehe, wenn er einen Lorbeer tragen will davon,
Morgens zur Kanzlei mit Akten, Abends auf den Helikon:
Dem ergibt die Kunst sich völlig, der sich völlig ihr ergibt,
Der den Hunger weniger fürchtet, als er seine Freiheit liebt.

so ist ein *Günther*, eine Karl Moor-Gestalt der deutschen Literatur, für dasselbe zu Grunde gegangen. Er wollte statt thörichter Umschreibungen das wahre volle Herz darbringen und schrieb mit dem Blute desselben, ohne es zu geistreichen Spielen zu verwenden. Es war gefahrvoll, nur Gefühl zu sein; er ging deshalb unter, aber wir wandeln doch Alle seine Strasse.

Vielleicht darf hier ein Blick in die *psychologische Organisation des Dichters* geworfen werden.

Lavater frägt:

«Habt ihr auch schon einen Dichter gesehen:

Mit *scharf* und *fest* gezeichneten, gross oder kleinen sehr tiefliegenden Augen?

Einen mit Augenbrauen von *starkgedrängten* jedoch kurzen Haaren — mit Augenbrauen, die nahe auf den Augen lagen?

Einen mit flachausgebogener — von der Nase zum Mund ungefähr so (fortgehender Oberlippe?

Einen mit scharf verbissenen Lippen?

Einen mit brauner, lederartiger, trockner, schwer beweglicher, gleichgespannter Haut?

Einen mit oben flachem Schädel? mit perpendikularem Hinterhaupte?»

So prüft er eine Reihe von Köpfen, die Dichter *sein müssen*, wie andere, die nicht Dichter *sein können*. Unter ihnen leuchtet *Goethe*'s herrliches Antlitz heraus.

«Ich glaube,» sagt *Lavater* zum Schlusse seiner Worte über den Dichter, «dass alles hart Scharfe, angezogene Spitze, alles Perpendikulare ein Gesicht — undichterisch macht. Die geraden Linien sind die des Verstandes, der Kälte — der Härte.» — Mit solchen Physiognomien dichte man nicht, ruft er warnend. «Jeder Mensch, der aus seinem Kreis herausgeht, wird lächerlich und unglücklich.»

Die meiste Aufmerksamkeit in physiognomischer Beziehung wird sich beim Dichter der *Bildung des Hauptes* zuwenden, des Trägers der Gedankenwelt. Bei feinsinnigen, bildenden Künstlern, bei einem *Rafael* oft klein, zeichnet sich das Dichterhaupt durch Grösse aus.

Ein grosses Haupt, doch in edler Ausbildung, nicht blos rohe Masse, ist nach *Carus* das normale Kennzeichen des Genius.

Schiller's Schädel mit der herrlichen idealistischen Stirn, dem hohen Schwung verkündenden Mittel-, und dem edel abschliessenden, tragische Willensenergie aussprechenden Hinterhaupte nimmt eine hervorragende, den Typus des Genius festsetzende Stelle ein.

Nach der Stirne wird der *Mund*, der Verkünder des Wortes, zunächst zu beachten sein, ein beredter Mund, jede Bewegung des Geistes verrathend, Lippen, «von schnellen Empfindungen gleichsam sanft erzitternd».

Das Ohr ist von untergeordneter Bedeutung wie bei dem bildenden Künstler, das Auge liegt wie bei dem Musiker frei, der Welt zuge-

wendet, und doch ist der Blick unsicher, träumerisch. Mit dem entschiedenen Willen, die Aussendinge aufzufassen, kämpft die Neigung, in sich zu versinken.

Das ganze Antlitz *spricht* oder wird wenigstens dann vom Sonnenstrale des Geistes überleuchtet, wenn der Gedanke auf die Lippe tritt. *Uhland* wurde erst erkannt, wenn er *sprach*.

Geschichte und Philosophie, Politik und Theologie, das ganze geistige Leben der Mitwelt tritt an den Dichter heran und will von ihm durchdrungen sein. Wer kann im Namen seiner Zeit das Wort, das so bestimmte, ergreifen, wenn er nicht jeder Frage zu stehen vermag? Wer wagte Gestalten aller Lebensstellungen zu zeichnen, sie reden zu lassen, wenn er nicht selbst auf der Warte der höchsten Bildung stünde? Diese Erfüllung mit allen objektiven Interessen der Menschheit, die edle Begeisterung, die aus diesem selbstsuchtslosen Studium nothwendig hervorgeht, die Richtung auf geistige Freiheit und sittliche Hebung, welcher sich kein wahrer Dichter, er mag was immer für einer Partei angehören, entzieht, geben dem Wesen des Poeten ein eigenthümliches edles Gepräge, welches nur eine ungemässigte Eitelkeit wieder verwischen kann. Sonst sollte es an die Propheten des alten Bundes mahnen, an die Hüter aller idealen Lebensgüter eines Volkes.

Dem Dichter ist das Studium der Werke der bildenden Kunst wie der Tonschöpfungen *lebhaft* zu empfehlen. Er hat den Maler und Musiker — in seiner Brust ruht ein Stück von jenem wie von diesem — zu verschmelzen. Daher fasse er seinen Stoff mit dem Auge des Plastikers und gebe ihn in einer Sprache wieder, die an den Zauber der Musik erinnert.

——— • ———

Der allseitigen, der Aussen- und Innenwelt, Körper und Geist umspannenden Bestimmung der Poesie entspricht auch ihr Werkzeug, das *Wort*, diese treffende Versinnlichung der von uns sonst so oft nicht begriffenen *Einheit von Natur und Geist*. Der Ton ist noch vorwiegend Natur, im Worte ist das Gleichgewicht hergestellt, zu vollständiger Untrennbarkeit geworden.

Die Poesie ist gerade durch ihr Darstellungsmittel die fesselloseste freieste Kunst. *Schiller* lässt sie sagen:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke,
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.

> Mein *unermesslich* Reich ist der *Gedanke*,
> Und mein *geflügelt* Werkzeug ist das *Wort*.
> Was sich bewegt im *Himmel* und auf *Erden*,
> Was die Natur tief im Verborg'nen schafft,
> Muss nun entschleiert und entsiegelt werden;
> Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.

Des Gegensatzes halber sei auch das Wort der Ida *Hahn-Hahn* angeführt: «Der Gang des Gedankens aus dem Kopfe des Schriftstellers in die Feder und aus dieser auf das Papier, gleiche mehr oder minder einem Todtenzuge». Es erklärt sich aus dem Umstande, dass der noch unausgesprochene poetische Gedanke im Dichter gleichsam in einer musikalischen Form lebt, allgemein und unendlich. Das Unklare in das unerbittliche, Klarheit fordernde Wort gekleidet, verliert seine Weite und gefriert; die Wolke des Himmels kommt als Hagelkörnchen auf die Erde.

Schiller:

> Warum kann der *lebendige Geist* dem Geist nicht erscheinen?
> *Spricht* die Seele, so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr!

Es liegt in solchen Aussprüchen die grösste Aufforderung an den Dichter, nach Meisterschaft der Sprache, die das Chaos seiner werdenden Welt ist, zu ringen.

Sprache.

> Wer sich zu dichten erkühnt und die Sprache verschmäht und den Rhythmus,
> Gleichet dem Plastiker, der Bilder gehau'n in die Luft!
> Nicht der Gedanke genügt; die Gedanken gehören der Menschheit,
> Die sie zerstreut und benutzt, aber die Sprache dem Volk:
> Der wird währen am längsten von allen germanischen Dichtern;
> Der des *germanischen Worts* Weisen am besten verstand.
>
> (*Platen*).

Unsere Sprache ist eine wahre Dichtersprache, dem geistigsinnlichen Wesen der Poesie wie keine entsprechend, nicht kalte Begriffsdarstellung wie die parlamentarische Künstlerin Albions und nicht überströmender Wohllaut wie Ausoniens Klänge.

Die deutsche Sprache war hart und schwer gefügig, gewiss; aber gleichwol durfte *Goethe*, obwol Wenige wie er an ihrer Vollendung gearbeitet haben, das harte Urtheil nicht fällen:

> Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
> Oel gemalt, in Thon hab' ich auch Manches gedruckt,
> Unbeständig jedoch, und nichts gelernt und geleistet;
> Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah':
> Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
> In dem *schlechtesten Stoff* leider nun Leben und Kunst.

Wie anders besangen *Klopstock*, *Rückert* der Heimat stolze Sprache! —

Eine einseitige Kenntniss derselben, ohne geistigen Gehalt genügt freilich auch nicht; dem «Dilletanten» herrscht *Schiller* die Frage zu:

Weil ein Vers Dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die *für dich* dichtet und denkt, glaubst Du schon Dichter zu sein?

Eben so streng *Platen*:

Das nicht heisst ein Gedicht, wenn irgend ein guter Gedanke,
Irgend ein glücklicher Vers zwischen erbärmlichen steht:
Jegliche Sylbe verrathe den Dichter, wofern er es ganz ist,
Was er gedacht, scheint uns *niedergeschrieben in Erz*.

Also Gewandtheit der Sprache *und* Gehalt wird verlangt? Wie hart trifft dies —

Die Wiederkäuer.

Ein Dichter, der nur dichten kann, nachdem er erst sich voll gelesen,
Ist wie ein wiederkäuend Thier, das in der fremden Saat gewesen.

(*Wilhelm Müller*.)

Wir wollen dieser Blumenlese von Dichter-Aussprüchen über die Dichtung das schönste Wort über die Stellung des Dichters zur Sprache anreihen:

An den Dichter.

Lass die Sprache Dir sein, was der Körper den Liebenden. Er nur
Ist's, der die Wesen trennt, und *der die Wesen vereint*.

(*Schiller*.)

Nur wenn die Seele spricht, erscheint sie...

Alle Poesie war ursprünglich in *Versen*, wenigstens in einer rhythmischen Form abgefasst, erst später, nach vorgerückterer Verstandesbildung, tritt die *Prosa* auf. Sie erscheint namentlich in den der Wirklichkeit nächstliegenden Dichtungsarten, *Lustspiel* und *Roman*. *Jean Paul*'s Streckverse ausgenommen, oder *Hölderlin*'s «Hymnen an die Nacht» kennt die lyrische Poesie die Prosa gar nicht. Eine poetische Prosa wird von *Schelling* als eine Aftergeburt bezeichnet.

Vers oder Prosa? Diese Frage, namentlich in der dramatischen Poesie von Bedeutung, regt *Rückert* zu folgender Lösung an:

Was sich lässt in Prosa schreiben,
Sollt ihr nicht zum Verse treiben,
Lasst vergeb'ne Mühe bleiben!

Die historische Romanze,
Einzeln oder gar im Kranze,
Ist nicht meine Lieblingspflanze.

Und wer bannt in Reimes Schranken
Philosophische Gedanken,
Dem werd' ich's noch minder danken.

Doch, ich fürchte, meine Sprüche,
Stammend aus derselben Küche,
Gehn somit auch in die Brüche.

Nein! sie sind zur Form geboren:
Wo sie nicht die Form erkoren,
Wär' ihr Inhalt mit verloren.

Darum muss der Reim sich ketten,
Weil sie sonst kein Wesen hätten,
Würde nicht der Schein es retten.

Manchs erscheint in Versen eigen,
Was man würd' als Nichts verschweigen,
Sollte man's in Prosa zeigen.

Diese leichttändelnde Beantwortung hebt die Frage nicht auf.... Ein wichtiger Beitrag ist wol folgende Briefstelle *Schiller*'s an *Goethe* (zu der Zeit der Umarbeitung des «Wallenstein») «Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer *ganz anderen Gerichtsbarkeit* als vorher; *selbst viele Motive*, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz zu sein schienen, *kann ich jetzt nicht mehr brauchen*, sie waren blos gut *für den gewöhnlichen Hausverstand*, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der *Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft*, und so musste ich auch in mehreren meiner Motive *poetischer* werden. Man sollte wirklich Alles, was sich über das Gemeine erheben muss, in Versen, *wenigstens anfänglich* konzipiren, denn das *Platte* kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird.»

Gerade deshalb dürfte sich die Prosa für *moderne Stoffe* empfehlen; denn es liegt die Gefahr nahe, dass sie durch den Vers eine falsche

Idealisirung empfangen. Auch lässt die Prosa, die *Shakspeare* weise zu Hülfe rief, eine farbenreiche, realistische Charakteristik leichter zu, die schon der gleichmässige Rhythmus erschwert. Dagegen ist es gewiss, dass der Vers glücklicher abrundet, leichter ein *Universum schafft*. *Rückert*:

> Die Prosa bringt kein Wort hervor,
> Wie gross es sei, es wird ein *Bruchstück* bleiben.
> Die Poesie kann nicht vier Zeilen schreiben,
> Sie sind ein *Ganzes* Dir im Ohr. —

Die *vier*, von uns aufgedeckten Elemente des Kunstwerkes (Idee, Stoff, innere und äussere Form) lassen sich namentlich in der Poesie anschaulich scheiden.

Unsere Lyriker — *Platen*, *Rückert*, *Geibel* — legen Ton auf die äussere Form, die Dramatiker auf die innere, höhere, welche die Gliederung des Stoffes, die künstlerische Gruppirung betrifft, und fordern von der Sprache mehr Charakteristik als formelle Glätte. Ja, die Härte kann nicht nur oft charakteristisch sein, wir vermissen sie sogar im dramatischen Style, der ohne sie der Kraft, der Lebenswahrheit entbehrt.

Der *Meister der Form* bespöttelt diese übertriebene Feile der äusseren Form (in den Gesprächen mit *Eckermann*) und sagt auch:

> Ein reiner Reim wird wol begehrt
> Doch den *Gedanken rein* zu haben,
> Die edelste von allen Gaben,
> Das ist mir *alle Reime werth*.

Hören wir über diese Frage auch den Aesthetiker *Vischer*: «Es gibt Dichter, welche im Ganzen mehr Virtuosen der formellen Technik als wahre Schöpfer eines poetischen Inhalts sind, denen aber in manchen Momenten am Klange der *formellen* Schönheit das gehaltvollere Gefühl, das innig geschaute Bild *an*schiesst; sie arbeiten *von aussen nach innen*, statt von innen nach aussen, aber in glücklichen Stunden führt sie ihr umgekehrter Gang auch zum Ziele. Solche Naturen werden ihren, zwar fragmentarischen höheren Beruf allerdings schon in der technischen Form, auch wo die Pygmalionsstatue nicht erwarmt, durch eine besondere Feinheit, ein plastisches Gefühl an den Tag legen, so dass man versucht ist, die Genugthuung, die der Rythmus des Verses an sich gewährt, für *ganze ästhetische* Freude zu nehmen. *Platen* ist eine solche Natur, zum Theil auch *Rückert*.»

Wir stimmen bei, namentlich in Bezug auf *Platen*.

Das Streben nach Form, ja es ist wichtig — aber gewiss ist nicht äussere Glätte das Höchste!!

Um gerecht zu sein, hören wir auch einen Lyriker, *Rückert* selbst:

Deutsche Dichter, im Gemüthe
Hegt Ihr oft gar schöne Fülle,
Leider, dass nur aus der Hülle
Meist verkrüppelt kommt die Blüte.

— — —

Mass und Mass nur macht den Dichter.
Grundstein zwar ist der Gehalt;
Doch der Schlussstein die Gestalt.
Gebet Ihr aus euern Schachten
Edelsteine mir und Gold,
Wenn Ihr's *roh* mir geben wollt,
Werd' ich's nur als Stoff betrachten.
Gebt's in Form, so werd' ich's achten.
Denn das muss ich gelten lassen,
Was ich nicht kann besser fassen.

Hier ist entweder der Stoff zu *gering* angeschlagen, oder es herrscht, wie oft, ein Missverständniss über das, was wir als *innere* und *äussere Form* (Bd. I., S. 128) scharf geschieden haben.

Dagegen hat *Geibel* alles Recht zu sagen:

Fliessend Wasser ist der Gedanke,
Aber durch die Kunst gebannt
In der Form gediegne Schranke
Wird er blitzender Demant.

Und vollends:

Die schöne Form macht kein Gedicht,
Der schöne Gedanke thut's auch noch nicht;
Es kommt darauf an, dass *Leib und Seele*
Zu guter Stunde sich *vermäle*.

Wir warnen nur vor *blos formaler* Schönheit. *Shakspeare*, *Schiller*, *Goethe* waren schon gross durch ihre *Weltanschauung*; ohne sie würden sie bei der zierlichsten Form — *vergessen* sein.

—— • ——

Im Worte liegen zwei Elemente: das *begriffliche* und *anschauliche*. Die Poesie adpellirt als Kunst *an dieses*.

Sie vertauscht daher *abstrakte* (auch Wörter auf ung, er) mit konkreten (und lebendigeren) und verwirft *fremde Wörter*, wenn sie nicht etwa wie bei *Freiligrath* das Kolorit der dargestellten Sachen unterstützen.

Alle Wörter waren ursprünglich *anschaulich* und würden es noch sein, wenn ihr Ursprung nicht verdunkelt und von uns vergessen wäre. Wer denkt daran, dass *Verstand* von verstehen, *Vernunft* von vernehmen komme, jener mithin die Geistesrichtung auf die gegebene, von uns aufzufassende Aussenwelt bezeichne, Vernunft dagegen diejenige, welche auf die in uns lebende Gottesstimme horcht und am Bronnen der Innenwelt sitzt? Wer erinnert sich, dass *Klein-od* mit einem alten Worte *aud*, Schatz, zusammenhängt? Wer, dass in *bergen* (bairgan) die Erinnerung an die Zeit noch fortlebt, in welcher Fliehende die Berge aufsuchen mussten? Wer bringt noch heute *Thal* mit *dailjan, theilen* in Verbindung? Er sähe in *Thal* (*dals*), dann ein Getheiltes, eine Schlucht, mithin etwas Anschauliches. Wer hört in *Nachtigall* den gebliebenen Rest von *goljan* (tönen, gellen), den Vogel, der zu *Nacht singt?*

Hier haben wir an den grossen Werth der *Mundarten* und der Mundartspoesie zu erinnern. Die Mundart ist der Sparhafen der Sprache, reich an verlorenen und höchst anschaulichen Wörtern. Dies gilt namentlich von den an den entferntesten Grenzen gelegenen Dialekten der deutschen Sprache, dem Platt- und Schweizerdeutsch. Albert *Bitzius* (Jeremias Gotthelf) hat das grosse Verdienst, in seinen Romanen auf das letztere aufmerksam gemacht zu haben, Klaus *Groth* auf jenes. Philister tadeln mundartliche Ausdrücke, Gottschedianer; die Sprache dankt jede Erfrischung, die Dichtersprache überdies jede neugewonnene Anschaulichkeit.

Richard *Wagner* stellt der Poesie mit Recht die Aufgabe, das verloren gegangene *Wurzelbewusstsein* wieder zu erwecken, das im Worte liegende *Sinnbild* neu zu beleben.

Die Poesie setzt die *Sprachschöpfung* des Volkes fort; Wörter wie «*blauen, lenzen, die Schöne* (für Schönheit) haben bereits wir selbst entstehen sehen.

Namentlich ist die Poesie auch in *Zusammensetzungen* von Wörtern thätig und erzielt schöne Erfolge, wenn sie hierin glücklich ist und die Probe echter Sprachkraft besteht.

Gottschall führt eine Blumenlese von Zusammensetzungen aus *Goethe*'s «Faust» auf:

I. Theil: Gnadenpforte. Paradieseshelle, Sphärenlauf, Wissensqualm, Freudebeben, Flammenbildung, Thatensturm, Spiegelfluth, Jugendmacht, Gedankenbahn, Lock- und Gaukelwerk etc.

II. Theil: Erfüllungspforte, Wechseldauer, Doppelzwerggestalt, Glitzertand, Blitzeswerk, Geister-Meisterstück, Bücherkruste, Krächzegruss, Zitterwogen, Altwälder, Säuseschweben, Gezwergvolk.

Wie gelungen jene, und diese wie unglücklich! *Gottschall* spricht geradezu von «manierirter Ohnmacht des Alters».

Wir können den Zusammensetzungen hier das *schmückende Adjektiv* (epitheton ornans) anreihen. Dasselbe will, an und für sich vielleicht nicht nothwendig, dem Substantiv Leben einhauchen. Wenn wir auch *Gottschall* Recht geben und den Superlativ vermieden wünschen, weil er nur *rethorisch*, nicht *dichterisch* steigert, so erinnern wir andererseits an *Athenäus*, der einen Schulmeister, welcher in den Versen des *Phrynichus*: «Es leuchtet auf den purpurnen Wangen das Licht der Liebe» die purpurnen Wangen als unnatürlich und z. B. in einem Gemälde anstössig tadelt, lächelnd zurückweist; dann hätte auch *Homer* Apollon nicht den goldlockigen, *Simonides* den Mund einer Jungfrau nicht purpurn und *Eos* nicht rosenfingrig nennen können. Er gestattet dem Dichter mithin, stärkere Farben zu gebrauchen als der Maler, weil jener nur für die Phantasie malt.

Der Dichter liebt auch den *nachahmenden Ausdruck* d. h. Wörter, welche den zu schilderndern Gegenstand oder Vorgang durch ihren *ähnlichen Klang*, eine Art von *Tonmalerei* der Phantasie des Hörers näher bringen. Wir dichten ja für das *Ohr*; dass wir meist mit dem Auge und nicht laut gelesen werden, ist, obwol die Regel, doch ein Uebelstand.

Der sogenannte «nachahmende Ausdruck», der sich auch im *Zusammenstellen malender Wörter* bethätigt, ist es, was jene Stelle der Odyssee so lebendig macht:

> Auch den Sysiphos sah ich, von schrecklicher Mühe gefoltert,
> Eines *Marmors Schwere* mit grosser *Gewalt fort*heben;
> *Angestemmt* arbeitet er *stark* mit Händen und Füssen,
> Ihn von der *Au aufwälzend* zur *Bergeshöh'*. Glaubt er ihn aber
> Schon auf dem Gipfel zu dreh'n, da mit einmal stürzt die *Last um*;
> *Hurtig hinab mit Gepolter entrollt* ihm der *tückische Marmor*.

Hier spielt überdies der Rhythmus mit, der in den Eingangsversen die *langen* Sylben begünstigt, im letzten die kurzen, eilenden häuft.

Abgesehen von den einzelnen Wörtern, in deren Wahl die *dichterische* Sprache schon von der gewöhnlichen abweicht, stehen jener —

zum Theile freilich auch der *rednerischen* — *eigenthümliche Redeformen* zu Gebote, welche die Ausdrucksweise theils anschaulicher, theils lebhafter gestalten.

a / Die *erste Gruppe* dieser Redeformen könnte man die *malerische* nennen; sie dient dem Streben des Dichters, seine Gedanken zu veranschaulichen, den *Geist* zu ver-*sinn*-lichen.

Zu diesem Zwecke knüpft der Dichter, aus der Welt des Geistes tretend, an die Natur an und holt sich ein Gleichniss aus ihr.

Kaum dass ein leises Weh
Durchgleitet mein Gemüth,
Wie durch die stumme See
Ein weisses Segel zieht.
(Alfred *Meissner*.)

b / Muss der Dichter umgekehrt die Natur schildern, sinnliche Wesen, bewustlose Dinge, so trägt er gerne seine inneren Zustände, sein Fühlen auf sie über; er ver-*geist*-igt sie; er holt in diesem Falle das Gleichniss aus der Innenwelt.

Der Buchenwald ist herbstlich schön geröthet,
So wie ein Kranker, der sich neigt zum Sterben,
Wenn flüchtig noch sich seine Wangen färben.

Das gewählte Bild soll treffend, wahr, auch *würdig* sein. In der letzten Beziehung schwanken die Zeitanschauungen; wir würden nicht vom Kuhauge Juno's sprechen. Auch das folgende Geichniss *Homer*'s dürfte Tadel verdienen:

Aber dicht, *wie der Fliegen unzählbar wimmelnde Scharen*
Rastlos durch das Gehege des ländlichen Hirten umherzieh'n
Im anmuthigen Lenz, *wann Milch von den Butten herabtrieft*;
So unzählbar standen die hauptumlockten Achaeer
Gegen die Troer im Feld, sie auszutilgen verlangend.

Das Anlehnen an die Natur ist namentlich der *Volkspoesie* eigenthümlich. Tiefen Gemüthes, wie sie ist, aber unbeholfen, nach Ausdruck ringend, greift sie nach — Bildern. Die *Vierzeilen* unserer Alpenstämme senden ein Bild, der Natur entlehnt, voraus, und knüpfen an dasselbe einen Seelenzustand, der kaum ausgesprochen, nur gestammelt werden kann:

U wenn der Himmel papyrige wär,
und e jede Sterne - n - e Schryber wär,
und jedere Schrybere hätt sibe sibe Händ,
si schriebe doch alli mir Liebe bes End!

Aehnlich greift der italienische Volkspoet nach *Blumen* und knüpft an sie Gefühl und Gedanke. Zur Probe — ihre *Form* wird später zu erklären sein — die von *Rückert* nachgeahmten

Ritornelle.

Zierliches *Glöckchen*!
Vom Schnee, der von den Fluren weggegangen,
Bist du zurückgeblieben als ein Flöckchen.

Bescheidnes *Veilchen*!
Du sagest: „Wenn ich gehe, kommt die Rose."
Schön, dass sie kommt; doch weile noch ein Weilchen.

Glänzende *Lilie*!
Die Blumen halten Gottesdienst im Garten;
Du bist der Priester unter der Familie.

Lilienstengel!
Zu einem Strausse bist du nicht geschaffen,
Dich tragen nur in Händen Gottes Engel.

O Myrthenkrone!
Dein Loos ist schön; du dienst der Lieb im Leben,
Der Unschuld dienest du im Sarg zum Lohne.

O Lorbeerzweige!
Ihr wachst auf einem himmelnahen Gipfel,
Zu dem ich nun schon zwanzig Jahre steige.

Versetzen wir uns nach dem fernsten *Ostasien*, in die verklungenen Tage der *chinesischen* Volkspoesie, so treffen wir dort die kindliche, an Naturbilder sich anlehnende Menschheit wieder. Wie singt dort die Sehnsucht nach der alten Zeit?

Glockenspiele sind im Gang,
Hoai der Fluss ergiesst die Wellen;
In der Festlust Ueberschwang
Muss mein Herz ein Kummer schwellen;
Weiser Alten muss ich denken,
Dass sie sterben, muss mich kränken,

Munter tönt das Glockenspiel,
Und in seinen Klang sich mischen
Neuer Instrumente viel,
Neue Sinne zu erfrischen;
Aber alte Königslieder
Tönen mir im Herzen wieder.

Hier erscheint selbt das versteinerte, am Alter hängende Chinesenthum poetisch.

Zuweilen sieht das *lyrisch* erregte Gemüth Aehnliches in der Natur, *lehnt es aber ab.*

> *Keine* Kohle, *kein* Feuer
> Kann brennen so heiss,
> Als heimlich stille Liebe,
> Von der Niemand was weiss.

Die *Metapher*, eine bei dem Dichter hochbeliebte Redeweise, ist nur ein abgekürztes Gleichniss. Der Satz: «Ein bittres Wort verwundet», ist die verkürzte Darstellung des mir eigentlich vorschwebenden Gedankens: «*Ein bittres Wort* (verletzt, wie das Schwert) *verwundet.*»

Andere sogenannte *Tropen-* oder *Tausch*ausdrücke (eigentlich *umgewandte*, vom griechischen *τρέπω*, wenden), zu denen die Metapher bekanntlich auch gezählt wird, bestehen im Wechsel zweier zusammengehörender Vorstellungen, von denen die eine anschaulicher, konkreter und daher poetischer ist. Der Dichter setzt gerne den fassbaren *Theil* für das abstrakte Ganze, lässt eine Kunde lieber «*vom Kapitol*» als von *Rom* ausgehen und vertauscht die Sache mit dem Zeichen, wenn dieses ihm statt des trockenen *Begriffs* der «*Herrschaft*» das *Szepter* in die Hand drückt oder das *Schwert* statt des *Krieges.*

Aehnlich können ferner *Ursache* und *Wirkung*, *Ort* und *Bewohner*, die *Zeit* und die in ihr *Lebenden*, *Gegenstand* und der *Stoff* desselben (aus Gold trinken), *Einheit* und *Vielheit* unter sich verwechselt werden. Alle diese Begriffe sind nicht gleich, aber verwandt.

Eine *zweite Gruppe* jener Redewendungen beruht nicht auf der Aehnlichkeit, sondern auf der Hervorhebung eines *Gegensatzes.* So die *Antithese*, der *Kontrast*, die *Ironie*, welche einen innern Widerspruch enthält, scheinbar lobt und eigentlich tadelt, das *Paradoxon*, welches widerstrebende Vorsellungen auf eine überraschende Weise zusammenstellt, indem es eine verborgene Einheit voraussetzt und aufdeckt.

Wenn der Witz die *Aehnlichkeiten* findet, so wirft der Scharfsinn sein Licht auf die *Gegensätze.* Es lässt sich eine Charakteristik der Dichter auf die Vorliebe für jene oder diese bauen. Bei *Goethe* waltet das *Bild*, bei *Schiller* die *Antithese* vor. Aus der Klaue den Löwen! Aus einer Redefigur den Dichter! *Schiller* war eine *antithetische* Natur, zum Kampfe mit dem Geschicke geboren, — geboren, eine Tragödie

zu leben, geboren, die antithetische Dichtungsform: die Tragödie zu pflegen.

Leicht beieinander wohnen die Gedanken;
Doch hart im Raume stossen sich die Dinge.

Bei dem Dichter des bildlichen Ausdruckes wird die Plastik oder Anschaulichkeit der Darstellung, bei dem der Antithese die Reflexion, der Ideenflug vorwalten, dort das Lied, hier die Elegie, dort der heitere Schwank, hier die Satyre, dort die episch-lyrische, hier die dramatische Poesie.

Eine ganze und zwar berühmte Redeform des Drama's beruht auf der Antithese, die namentlich von den Griechen vielgepflegte *Stichiometrie*, das Wortgefecht, das Schlag auf Schlag fällt und immer die gleiche Zahl der Verse, meist nur einen gegeneinander stellt:

Leicester.
Junger Mann, Ihr seid zu rasch
In so gefährlich dornenvoller Sache.

Mortimer.
Ihr — *sehr* bedacht in solchem Fall der Ehre.

Leicester.
Ich seh die *Netze*, die uns rings umgeben.

Mortimer.
Ich fühle Muth, sie *alle* zu durchreissen.

Leicester.
Tollkühnheit, Raserei ist *dieser* Muth.

Mortimer.
Nicht Tapferkeit ist diese *Klugheit*, Lord.

Leicester.
Euch lüstet's wohl, wie *Babington* zu enden?

Mortimer.
Euch *nicht*, des *Norfolks* Grossmuth nachzuahmen.

Leicester.
Norfolk hat seine Braut *nicht* heimgeführt.

Mortimer.
Er hat's *bewiesen*, dass er's *würdig* war.

Leicester.
Wenn *wir* verderben, reissen wir sie nach.

Mortimer.
Wenn wir uns schonen, wird sie nicht gerettet.

Eine *dritte Gruppe*, welche den besonderen Namen der «*Figuren*» trägt, bezieht sich nicht auf die vom Dichter gewählten Wörter, nicht

auf das Inhaltliche der Darstellung, sondern auf die Form derselben; sie geben gleichsam das Tempo der Rede an, sie gehen nicht unmittelbar aus der Phantasie, sondern aus dem Pathos, wol auch aus dem berechnenden, auf Effekte hinarbeitenden Verstande, der aber selten die fehlende Begeisterung durch eine künstliche Erwärmung des Styls ersetzen wird, hervor. Da der Dichter diesen mit dem Redner theilt, theilt er mit ihm auch die Figuren, welche diesen Namen nicht unglücklich führen; er erinnert uns an die bildende und tönende Kunst, und in der That, sie begründen das *Architektonische* und *Musikalische* des *Styls*.

Hierher gehört die Umkleidung von Gedanken in die Formen des *Ausrufs* und der *Frage*, die *Anrede* oder *Apostrophe*, die leblose Wesen als lebende anspricht, die *Wiederholung*, welche gewisse Wörter am Eingange von Versen und Sätzen oder auch am Ende oder sonst an wirksamer Stelle wiederholt, z. B.:

Flügel, *Flügel*, um zu fliegen
Ueber Berg und Thal,
Flügel, um mein Herz zu wiegen,
In des Morgens Stral.
Flügel, über's Meer zu schweben,
Mit dem Morgenroth,
Flügel, *Flügel*, über's Leben,
Ueber Grab und Tod.

(*Rückert.*)

Sie sehen, die Wiederholung verstärkt nicht die Anschaulichkeit, nur die Lebendigkeit der Darstellung.

— Ich habe *Niemand* — *Niemand* —
Auf dieser grossen weiten Erde *Niemand*.
So weit das Scepter meines Vaters reicht,
So weit die Schiffahrt unsere Flaggen sendet,
Ist *keine* Stelle, *keine*, *keine*, wo
Ich meiner Thränen mich entlasten darf —
Als diese.

(*Schiller.*)

Die *Steigerung* stellt ähnliche, immer stärkere Vorstellungen in aufsteigendem Grade zusammen, oft bis zu der Höhe der Hyperbel oder der Uebertreibung; die *Inversion* beginnt den Satz nicht mit dem Subjekt, sondern mit einem, vom Dichter hervorgehobenen Worte; die *Unterbrechung* lenkt die Aufmerksamkeit auf die unterbrochene Stelle in erhöhtem Grade, nicht minder die *Selbstverbesserung* auf den gebrauchten und nun zurückgenommenen Ausdruck.

Jean Paul nennt alle diese Tropen und Figuren *Brodverwandlungen des Geistes*. Der beschränkte Raum gestattet uns nur, sie zu erwähnen, und auf die Lehrbücher des Styls, der Redekunst oder der Poesie zu verweisen. Derselbe Grund zwingt uns auch, in Bezug auf den folgenden Abschnitt an die ausführlicheren, die Metrik behandelnden Werke von *Apel*, *Benedix*, *Minkwitz* zu erinnern und uns auf einige Streiflichter zu beschränken.

——— • ———

Schelling nennt den *Rhythmus* die *Selbstbeherrschung der Poesie*. Der vollkommen frei gewordene, in das Reich der Ideale fliehende Geist legt sich Blummenketten an. Die Freiheit schafft sich eine Nothwendigkeit und geniesst sich erst recht in der Erfüllung derselben. Im Meister ist Gesetz und Gesetzgeber Eins.

Die Poesie, mit der Musik, wenigstens mit dem Gesange gleichzeitig entstehend, war von ihrer ersten Stunde an rhythmisch gebunden.

Das *Versmass* lässt sich mit dem Takte vergleichen: Der *Jambus* ◡ – besteht aus einer vorhergehenden Viertel- und einer nachfolgenden halben Note, der *Trochäus* – ◡ kehrt dies Verhältniss um, der *Daktylus* – ◡ ◡ kann als aus einer halben und zwei Achtel-Noten bestehend gedacht werden.

Die *Zahl* der Versfüsse bestimmt theilweise das *Tempo*; man denke an die abwechselnd langen und kurzen Verse der «Glocke».

So lässt sich vielleicht auch das Anheben eines Verses mit kurzer oder langer Sylbe dem *Dur* und *Moll* der Musik vergleichen?

Die anhebende kurze Sylbe gibt dem Verse einen frischen, kräftigen Charakter, sie athmet Aufschwung.

Das Loos der Waffen wechselt hin und her.
Kein kluger Streiter hält den Feind gering.

(*Goethe.*)

Die beginnende lange Sylbe lässt den Vers fallen, gibt ihm einen schwermüthigen oder doch ernsten, feierlichen Charakter.

Blätter treibt des Kirchhof's Flieder,
Neigt auf Grüfte junges Laub,
Kirschenblüte gaukelt nieder
Auf der Abgeschied'nen Staub.

Das Charakteristische der Tonarten, das in neuester Zeit *Marx* in seinem Werke über *Gluck* wol am stärksten betont hat, findet sich in dem verschiedenen Charakter der Vokale wieder. Wir kommen auf denselben bei der Deklamation zurück, stellen aber hier Sätze mit abwechsend vorherschendem Selbstlaut zusammen:

„*U*nten in der dunkeln Unterwelt —
Hoch vom Dome tönt die Glocke —
Er w*a*gt's im Drange für das Vaterland, den Arm zu waffnen —
D*e*r schrecklichste der Schrecken ist der Mensch —
Es w*i*nkt der liebliche Tag, es flimmert das Licht —"

Wichtig wie die Anfangssylbe — kurz oder lang — ist auch das Ende eines Verses oder Satzes; auch hier ist das *weibliche* Ende (— ◡) von dem männlichen (–) wesentlich verschieden, jenes unbestimmt, weich, ein Halbschluss, dieses voll, oft hart, ein Ganzschluss. Selbst das Grosse spiegelt sich in diesem scheinbar Kleinen. «*Tasso*», mehr abgebrochen als beendet, schliesst weiblich:

So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern s*o*llt*e*.

Setzen Sie dafür: «an dem sein Schiff zerbrach»; wie verwischt wäre der unbestimmte, Sehnsucht nach Frieden athmende Schluss.

«*Faust*» dagegen, nach Irren und Streben mit Gott ausgesöhnt, schliesst wie ein voller Dreiklang:

Das Ewigweibliche
Zieht uns hin*an*.

«Zieht uns hinüber...» wie abgeschwächt klänge es!

Es ist, nebenbei bemerkt, auch nicht gleichgültig, auf welchen Selbstlaut der Schluss fällt, mag nun Bewusstsein oder Ahnung ihn diktiren. A ist der unmittelbare Laut der Seele, der Grundton aller Musik, Ausgang und Heimkehr. Vortrefflich endet daher Faust mit a — «hin*a*n». Vergleichen Sie damit das Schlusswort des Thoas in der «Iphigenie»:

„Lebt w*o*hl!"

Der Schluss ist männlich, rund, fest, doch mit Ernst und Trauer gemischt; eine Männerthräne stiehlt sich in den Bart des rauhen, von

der Liebe berührten Skythen. Daher der Abschluss in *o*. Setzen Sie dafür: «Geht h*in*!» Wäre das noch derselbe Charakter des Schlusses? Träte nicht ein frischer, gefasster, fasst leichtsinniger Sinn mit dem Laute *i* ein?

Wir erinnern hier noch daran, dass die italienische Poesie die *weiblichen*, die englische *männliche* Reime liebt: dort Wohllaut, Vorherrschen der Form, Musik, hier Ernst, Ueberwiegen des Inhalts, Philosophie. Die deutsche Poesie kannte ursprünglich auch nur den männlichen Reim; unsere Klassiker mildern ihn langsam durch weibliche Reime, an denen wir arm waren; unsere modernen Lyriker haben zuweilen Neigung, die männlichen ganz fallen zu lassen.

Auch in solchen kleinen Zügen liest sich ein Stück Kulturgeschichte!

Um den Rhythmus, mittelst dessen die Poesie ihrer Sprache möglichst den Charakter der Musik zu geben sucht, durchzuführen, bedürfen wir der *Längen* und *Kürzen*. Diese sind innerhalb der Musik in unsere Hand gegeben; die Zeitdauer der einzelnen Note hängt von uns ab. Nicht so in der Poesie. Da ist, im Allgemeinen, die Länge und Kürze durch die Natur der Sylbe vorgezeichnet, wenn es auch *mittelzeitige* Sylben gibt, die in Versen bald lang, bald kurz verwendet erscheinen. Die Meinung über dieselben geht auseinander. So bezeichnet *Minkwitz* wol die Wörter *der, ein, und, ich* als mittelzeitig, die Sylben *heit* (der Rest des alten *heita* Art), *sal, lein, mal* u. a. dagegen als — lang. Wir legen auf diese buchstäbliche Sylbenstecherei geringen Werth. Das Entscheidende wird immer von der *Umgebung* abhängen, in welcher eine solche zweifelhafte Sylbe auftritt.

Die Frage der Zeitdauer der einzelnen Sylbe wird entweder durch die *Quantität* (Währung) oder durch den *Accent* (die Betonung) entschieden.

Sprachen, welche — wie die griechische und römische — das Gesetz der Quantität besitzen, werden quantitirende genannt; hier ist die Sylbe lang durch bleibende, von der Betonung nicht abhängige Bestimmungen z. B. durch das Eintreten zweier Mitlaute nach dem Selbstlaut. Dies geht so weit, dass eine Sylbe, welche mittelzeitig ist und mit einem Mitlaut *endet*, lang wird, wenn das folgende Wort ebenfalls mit einem *Mitlaute* beginnt, im entgegengesetzten Falle aber kurz bleibt.

Diesen quantitirenden Sprachen steht die französische schroff gegenüber, welche weder lange noch kurze Sylben kennt und diese *nur zählt.* Um sie doch zu binden, um einen künstlichen Rhythmus zu schaffen, griff man zum — *Reime.*

Die deutsche Sprache, welche in der Mitte steht, macht die Länge oder Kürze vielfach von der *Betonung* abhängig, hat aber doch auch ein feststehendes Sylbenmass; nur beruht dies auf einem *geistigen*, nicht auf einem *körperlichen Abwägen der Sylben.* Die Stammsylbe ist *als solche* lang.

Hierauf beruht die Schönheit des deutschen Verses, die volle Kraft der deutschen Sprache; es stimmt dieses *geistige* Wägen auch mit ihrem Charakter als einer Sprache der Denker, einer *Sprache des Geistes* überein. *

Da der Deutsche die Stammsylbe betont, so ruht der Ton, die Vorsylben abgerechnet, meist auf der ersten Sylbe der Wörter. Der Grieche, welcher nicht das Logische, sondern das Musikalische in der Aussprache im Auge hatte, schob die betonte Sylbe gegen das Ende des Wortes und sah hiebei ganz von der Wurzelsylbe ab. Wir betonen in dem Worte «*A*benddämmerung» die erste Sylbe, obwol der Umstand, dass so viele Sylben nach derselben folgen, und die Hervorhebung des Hochtons daher eine mit der Zahl der Sylben wachsende Kraftvermehrung in Anspruch nimmt. Diese hätte das Ohr des Griechen verletzt; er würde — beispielsweise gesprochen — die vorletzte Sylbe: Abenddäm*mer*ung betont haben.

Carriere entdeckt, das wir Deutsche nur mit einem Worte eine Ausnahme machen. Wir betonen nicht — lebendig, sondern — im Widerspruche mit dem Geiste unserer Sprache lebendig. Ein böses Omen, dass wir gerade die Lebendigkeit mässigen und in ihrem Vorwärtsstürmen aufhalten!

Wir entnehmen aus dem Gesagten, dass der Grieche auch hier ausschliesslich die *Schönheit*, der Deutsche mit zäher, rührender Pedanterie die *Wahrheit* im Auge hat. Halten wir an ihr fest, am Geiste, daher auch am Sinne, nicht am Klange des Wortes, und — der Willkür oder einer äusserlichen, von todten Konsonanten abhängigen

* Max *Rieger* bemerkt, dass unsere Sprache, nach antiker Weise betont, plötzlich ein sinnlosses Geräusch würde. *Bothe* versuchte es, *Voss* rügte jedoch diese Versuche, das deutsche Wort „in die Schablone des Verses unter verrenkten Gliedern hineinzuquetschen“ als grosse Verirrung.

Naturnothwendigkeit gegenüber — im Kleinsten an der Freiheit, die das Gesetz in sich selbst trägt. Von diesem Standpunkte — der deutschen Sprache den Kranz!

—— • ——

Die Versfüsse haben nie weniger als zwei, nie mehr als vier Sylben.

Zweisylbig sind folgende: 1. *Pyrrhichius* (Läufer) ◡◡ 2. *Spondeus* (Gleichschritt) – – Sturmwind; 3. *Jambus* (Schleuderer) ◡ – Gebet; 4. *Trochäus* (Wälzer) – ◡ Gebet!

Dreisylbige Versfüsse: 1. *Daktylus* (Fingerschlag) –◡◡ Sterbende; 2. *Anapästus* (Gegenschlag) ◡ ◡ – Melodie; 3. *Mollossus* (Schwertritt) – – – Sturmwindston; 4. *Tribachys* (Dreigekürzter ◡◡◡ Gebenedeit; 5. *Bacchius* (Aufstürmer) ◡ – – Gesangston; 6. *Antibachius* (Schwerfall) – – ◡ Sturmwinde; 7. *Kretikus* (Zweilängichter) – ◡ – Sangeston; 8. *Amphibrachys* (Zweigekürzter) ◡ – ◡ Gesänge.

Viersylbige Versfüsse: 1. *Dispondeus* (Doppeltschritt) – – – – Mittagsmalzeit; 2. *Prokeleusmatikus* (Doppelläufer) ◡ ◡ ◡ ◡; 3. *Corijambus* (Aufsprung) – ◡ ◡ – Liedergetön; 4. *Antispastus* (Gegenzug) ◡ – – ◡ Gesangstöne; 5. *Dijambus* (Doppelspringer) ◡ – ◡ – Gesangeston; 6. *Ditrochäus* (Doppelfall) – ◡ – ◡ Sangestöne; 7. *Steigender Joniker* (Vorschläger) ◡ ◡ – – der Gesangston; 8. *Sinkender Joniker* (Nachschläger) – – ◡◡; 9. der erste *Päan* –◡◡◡ muthigere; 10. der zweite *Päan* ◡–◡◡ ermuthigte; 11. der dritte *Päan* ◡◡–◡ die Gesänge; 12. der vierte *Päan* ◡ ◡ ◡ – in dem Gesang; 13. der erste *Epitrit* ◡ – – – Gesangstonfall; 14. der zweite *Epitrit* – ◡ – – Sangestonfall; 15. der dritte *Epitrit* – – ◡ – Hochzeitsgesang; 16. der vierte *Epitrit* – – – ◡ Hochzeitsfeier.

Aus der Verbindung von Versfüssen entsteht ein *Vers*; das Muster, nach welchem derselbe gebildet, gleichsam gemessen wird, wird *Versmass* oder *Metrum* genannt.

Ueber diese Versmasse und den, einem jeden von ihnen eigenthümlichen Charakter hat *Minkwitz* die beiden lesenswerthen Schriften: «Lehrbuch der rhythmischen Malerei der deutschen Sprache» und «Lehrbuch der deutschen Verskunst» veröffentlicht. Wir müssen uns hier auf das Nothwendigste beschränken.

Der *Daktylus* –◡◡ ist die Grundlage des schon aus *Homer*'s Tagen gefeierten epischen Verses, des *Hexameters* (wörtlich: Sechsfüssler),

welcher auch den Ehrennamen des «heroischen» führt, weil in ihm die Heroen verherrlicht wurden. Er bestand ursprünglich aus sechs Daktylen.

Freundlich er | hellen die | Welt der Un | sterblichen | himmlische | Segnungen.

Zunächst verlor der letzte Fuss eine Sylbe, damit das Ende des Verses merkbarer hervortrete; ferner wurde gestastet, den Daktylus der vier ersten Füsse mit einem Spondeus (im Deutschen auch mit einem Trochäus) auszutauschsn. Nur der fünfte Fuss hält den Daktylus, gleichsam das Wappen des Verses unerschütterlich fest. Der Wechsel der Versarten gestattet dem Hexameter eine grössere Abwechselung, reiche rhythmische Malerei und epischen Ernst, den ein beständiger flüchtiger Daktylus nicht aufkommen liesse.

Deutsche Hexameter sind schon vor *Klopstock* versucht, doch erst von diesem dauernd eingeführt worden. Dieser muthige Versuch kam der ganzen deutschen Verskunst zu Gute; man dachte zum ersten Male an eine strengere Metrik. Da man viele Sylben, die z. B. *Minkwitz* geradezu als lang bezeichnet, als mittelzeilig ansah und der deutschen Sprache daher die Fähigkeit absprach, Spondeen zu bilden, so wurde die Abfassung deutscher Hexameter eine

Schwierige Kunst.

Hexameter zu machen
Die weder hinken noch krachen,
Das sind nicht Jedermanns Sachen.

(A. W. *Schlegel.*)

Wir hören diese in der Verlegenheit eingeschobenen Trochäen (auch Choräus genannt) in neuerer Zeit belächeln. Sagt nicht *Platen* — ? —

Der deutsche Hexameter.

Wenn Du Chorä'n einreihst, statt voller Spondä'n, es entsteht dann
Ein zwar schwächlicher stets, aber verzeihlicher Vers.
Wenn Du jedoch Spondä'n als Daktylusanfang
Einreihst, mitleidslos wirst Du zerfleischen das Ohr.

Mehr als diese technische Frage liegt uns der bedeutungsvolle Charakter des Verses am Herzen. Wie schön schildert ihn *Schiller*:

Der epische Hexameter.

Schwindelnd trägt er Dich fort auf rastlos strömenden Wogen:
Hinter Dir siehst Du, Du siehst vor Dir nur Himmel und Meer.

Umfassender ist folgende Charakteristik:

Gleichwie sich dem, der die See durchschifft, auf offner Meereshöh'
Rings Horizont ausdehnt, und der Ausblick nirgend umschränkt ist,
Dass der umwölbende Himmel die Schar zahlloser Gestirne,
Bei hell athmender Luft, abspiegelt in bläuliche Tiefe:
So auch trägt das Gemüth der Hexameter; ruhig umfassend
Nimmt es des Epos Olymp, das gewaltige Bild, in den Schos auf
Kreisender Flut, urväterlich so den Geschlechtern der Rhythmen,
Wie vom Okeanos quellend, dem weit hinströmenden Herrscher,
Alle Gewässer auf Erden entrieseln oder entbrausen.
Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreisst:
So kann ernst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen,
Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter, immer sich selbst gleich,
Ob er zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet,
Oder der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert.
Heil dir, Pfleger Homer's! Ehrwürdiger Mund der Orakel!
Dein will ferner gedenken ich noch, und andern Gesanges.

(A. W. *Schlegel.*)

Der *Pentameter* (Fünffüssler) ist aus dem Hexameter enstanden; sein Gebilde stellt sich dar, wie folgt:

— ◡ ◡	— ◡ ◡	—	— ◡ ◡	— ◡ ◡	—
— —	— —				
— ◡	— ◡				

Die Daktylen der beiden ersten Füsse können mit Spondeen und Trochäen verwechselt werden. Nach dem dritten Fusse, der wie der sechste ein unvollständiger ist und daher *mit diesem* gewissermassen den *fünften* Fuss bildet, tritt ein Einschnitt (Cäsur) ein; das Wort muss hier geendet haben.

Hinter dir | siehst du, du | *siehst* | vor dir nur | Himmel und | Meer.

Der Pentameter erscheint nie allein, sondern bildet — mit dem Hexameter — das *Distichon*, eine zweizeilige Strophe, welche sich zu Epigrammen empfiehlt und auch zu *Elegien* verwendet wurde; davon trägt es den Namen des elegischen Versmasses.

Das Distichon.

Im He | xameter | *steigt* des | Springquells | flüssige | Säule;
Im Pen | tameter | drauf | *fällt* sie me | lodisch *her* | *ab.*

(*Schiller.*)

Die Elegie.

Als der Hexameter einst in unendlichen Räumen des Epos
 Ernst hinwandelnd, umsonst innigen Liebesverein
Suchte, da schuf aus eigenem Geblüt ihm ein *weibliches Abbild*
 Pentametrea und ward selber Apoll Paranymph
Ihres unsterblichen Bundes. Ihr sanft anschmiegend Umarmen
 Brachte dem Heldengemal, spielender Genienschar
Aehnlich, so manch anmuthiges Kind elegeïscher Lieder.
 Er sah lächelnd darin *sein* Mänoiden-Geschlecht.
So, freiwillig beschränkt, nachlässigen Gangs, in der Rhythmen
 Wellenverschlingungen, voll lieblicher Disharmonie,
Welche, sich halbauflösend, von Neuem das Ohr dann fesselnd
 Sinnigen Zwist dann ausgleicht, bildeten dich, *Elegie*,
Viel der hellenischen Männer, und mancher in Latium, jedes
 Liebebewegten Gemüths linde Bewältigerin.

(A. W. *Schlegel.*)

Der Daktylus kann auch zu kleineren Versmassen verwendet werden, nimmt das Band des Reimes willig auf sich und ladet zur Fröhlichkeit, zum Tanze, zum Gesange, wol auch zum Kampfe.

— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡
Ehret die	Frauen, sie	flechten und	weben
Himmlische	Rosen ins	irdische	Leben.

Brüllend *u*mwölkt mich der D*a*mpf der Gesch*ü*tze
Spr*ü*hend *u*mz*u*cken mich r*a*sselnde Blitze.

— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡	—
Vater der	Schlachten, ich	*rufe*	dich.

Der Dichter hat hier die Flucht der Daktylen durch tieftönende Vokale weise gemässigt, auch dadurch, dass er in dem angeführten letzten Verse einen Trochäus an die Stelle des Daktylus treten lässt und dadurch einen langsameren Fall herbeiführt. Man vergleiche, wenn er geschrieben hätte:

— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡ ◡	—
Vater der	Schlachten ich	*rufe zu*	dir!

Der *Trochäus* erscheint zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs-, sieben- und achtfüssig. Der vierfüssige ist der zu rhethorischer Breite, Antithesen, Sentenzen und glänzenden Beschreibungen einladende, daher undramatische Vers der spanischen Tragödie; der fünffüssige ist der epische Vers der Serben; der ernsttönende Achtfüssler oder Tetrameter, dessen anthitetischer Charakter von *Gottschall* hervorgehoben wird, wurde von *Aristophanes* und dem ihn nachahmenden *Platen* zu den Parabasen (Ansprachen des Dichters an das Publikum) verwendet.

Walle, | walle
Manche Strecke,
Dass zum Zwecke
Wasser fliesse.

(*Goethe.*)

Mit dem | Pfeil, dem | Bogen
Durch Gebirg und Thal
Kommt der Schütz gezogen
Früh am Sonnenstral.

(*Schiller.*)

Wenig | kann das | Glück uns | geben,
Denn ein Traum ist alles Leben.

(*Calderon.*)

Schweigend | in der | Abend | dämm'rung | Schleier
Ruht die Flur, das Lied der Haine stirbt.

(*Matthisson.*)

Weltge | heimniss | ist die | Schönheit, | das uns | lockt in | Bild und | Wort,
Wollt Ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort.
Was noch athmet, zuckt und schaudert, Alles sinkt in Nacht und Graus,
Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus.

(*Platen.*)

Obwol die deutsche Sprache reich an Trochäen ist, so liegt uns der *Jambe* noch näher. A. W. *Schlegel* lässt ihn seine eigene Geschichte erzählen:

Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos,
Vermischt mit fremden Zeilen, doch im reinsten Mass,
Im Rhythmenwechsel meldend seines Muthes Sturm.
Hoch trat und fest auf Dein Kothurngang, Aeschylos;
Grossart'gen Nachdruck verschafften Doppellängen mir,
Sammt angeschwellten Wörterpomps Erhöhungen.
Fröhlicheren Festtanz lehrte mich Aristophanes,
Labyrinthischeren: die verlarvte Schar anführend ihm,
Hin gaukl' ich zierlich in der beflügelten Füsschen Eil.

Der Jambe, ursprünglich dem Spotte dienend, war mithin vom Hause aus angreifend, handelnd, dramatische Sprache. Der Trochäus passt für elegische *Rück*blicke, für erzählende, in der Vergangenheit verweilende Darstellungen; wie gegen diese im Auge des epischen Dichters die Gegenwart, *fällt nach der langen Sylbe* die kurze ab. Das Drama blickt

in die Zukunft; die Handelnde erhebt sich, die That ist eine Steigerung. Die lange Sylbe *folgt hier* dem Anlaufe der kurzen.

Wir besitzen zwei- bis achtfüssige Jamben. Der fünffüssige ist der Lieblingsvers der modernen Poesie, namentlich des modernen Drama's; der sechsfüssige ist der *Trimeter* der Griechen, der dramatische Vers derselben, und der *Alexandriner* der Franzosen, der sich von jenem dadurch unterscheidet, dass nach dem dritten Fuss eine Cäsur, welche den Vers in höchst ermüdender Weise in zwei gleiche Theile zerlegt, eintritt. *Freiligrath* wusste ihn mit Meisterschaft zu behandeln und — nicht hoffähig, das war er ja schon in der Zopfzeit — sondern volks- und dichtungsfähig zu machen. Wie ruft er ihn an:

Spring an, mein Wüstenross aus Alexandria
Mein Wildling! — solch ein Thier bewältiget kein Schah,
Kein Emir, und was sonst in jenen
Festlichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt; —
Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf? wo fliegt
Ein solcher Schweif? wo solche Mähnen?

Wie es geschrieben steht, so ist dein Wiehern: Ha!
Ausschlagend, das Gebiss verachtend, stehst du da;
Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
Der Wind; dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt:
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!

Der trabt bedächtig durch die Bahn am Leitzaum nur;
Ein Heerstrassgraben ist die leidige Cäsur
Für diesen feinen, saubern Alten.
Er weiss, dass eitler Muth ihm weder ziemt noch frommt:
So schnäufelt er und hebt die Hüflein, springt und kommt
Ans and're Ufer wohlbehalten.

Doch dir, mein flammend Thier, ist sie ein Felsenriss
Des Sinai, — zerbrecht, Springriemen und Gebiss! —
Du jagst hinan — da klafft die Ritze!
Ein Wiehern und ein Sprung! dein Hufhaar blutet, du
Schwebst ob der Kluft; dem Fels entlockt dein Eisenschuh
Des Echos Donner und des Kiesels Blitze!

Und springe nun hinab, wühl' auf den heissen Sand!
Vorwärts! lass tummeln dich von meiner sichern Hand,
Ich bringe wieder dich zu Ehren.
Nicht achte du den Schweiss! sieh' wie es dämmert, lenk'
Ich langsam seitwärts dich, und streichle dich und tränk'
Dich lässig in den grossen Meeren.

Ein Trimeter ist auch der *Choiliambus*, der hinkende Jambe, nach dem Satyriker *Hipporax*, der Hipporaktische Vers genannt; der letzte Fuss soll ein Spondeus oder Trochäus sein, daher hinken. Zum Versuche:

Der Choliambe oder Skazon.

Der Choliambe scheint ein Vers für Kunstrichter,
Die immerfort voll Nasenweisheit mitsprechen,
Und eins nur wissen sollten, dass sie nichts wissen.
Wo die Kritik hinkt, muss ja auch der Vers lahm sein.
Wer sein Gemüth labt am Gesang der Nachteulen,
Und wenn die Nachtigall beginnt, das Ohr zustopft,
Dem sollte man's mit scharfer Dissonanz abhaun.

(A. W. *Schlegel*.)

Der achtfüssige Jambe wird von *Platen* im «romantischen Oedipus» gebraucht; er feiert Griechenland:

Da wuch | sen ech | te Männ | er auf | und Frau | en gross, | wie Sap | pho war,
Holdselig wie Aspasia, wie Diotima wunderbar.

Auch der *anapästische Tetrameter* ist aus den Dichtungen des Aristophanes von *Platen* und *Prutz* in die moderne komische Dichtung herübergenommeu worden. Der Anapäst bildet die Grundlage und wechselt mit Jambe und Trochäus:

Dort quält | kein Schmerz, | und die bitt | erste Pein | ist dort | wie ein Seuf | zer der Lieb | e.
Dort lehnt sich der Freund an die Schulter des Freund's, nie bange vor einstiger Trennung,
Und der Epheu mischt sein ewiges Blatt in die wallenden Locken der Dichter;
Als Lüge nur gilt dort das Alter und Tod; das Unmögliche nennen sie wirklich.

(*Platen*.)

Aus der Verbindung zweier oder mehrerer Verse geht die *Strophe* hervor, von dem griechischen στρέφω, eigentlich eine Drehung, Bewegung, wol deshalb so genannt, weil der griechische Chor, der den Tanz mit dem Gesang verband, im Laufe einer gegebenen Verszahl eine bestimmte Bewegung vollendete. Die Anti- oder Gegenstrophe führte ihn wieder an den alten Ort zurück.

Eine alte deutsche ist die *Niebelungenstrophe*, welche vom Nibelungenliede ihren Namen führt. Das Charakteristische derselben besteht zunächst darin, dass der Nibelungenvers nur die Hebungen oder langen

Sylben zählt und sich gegen die Senkungen gleichgültig verhält. Er wird demnach von sechs Hebungen gebildet, ähnlich dem Hexameter; demselben können nun tonlose Sylben vorangehen oder nachfolgen; der Vers erhält dadurch abwechselnd einen jambischen, trochäischen oder anapästischen Charakter. Die Senkung kann auch ganz fehlen; zwei Hebungen stossen dann wie Schwert und Schild zusammen. (Die *stahlharten* Helme.)

Ein anapästischer Auftakt ⏑ ⏑ – gibt dem Verse etwas Frisches, Keckes, Herausforderndes. Hildebrand ruft Hagen an:

Nun wer *war*'s, der *auf* dem *Schilde* vor dem *Wasgesteine sass*?

Der Vers besteht aus zwei Hälften, deren jede (einen Fall ausgenommen) drei Hebungen enthält; die erste Hälfte endet weiblich, die zweite männlich.

Verklungen und ver*gessen*.. | das ist des Sängers *Fluch*.

Diese weibliche Cäsur scheidet den modernen Nibelungenvers vom Alexandriner, der nach dem dritten Fusse eine männliche Cäsur aufzeigt; z. B.:

Verklungen und ver*hallt*.. | das ist des Sängers Fluch.

Carriere (in seinem geistvollen Buche «Weisen und Formen der Poesie») erinnert an die bedeutende Wirkung, die ein ausnahmsweise männlich ausklingender Halbvers hervorbringt. Chrimhilde an Siegfried's Leiche, die zweite Hälfte des Gedichtes ankündigend:

Dô rief trûrechlichen | diu Kuniginne milt:
„wê mir dises leides | nu is dir doch dîn schilt
mit swerten nit verhouwen: | du bist ermorderot.
Wess ich, wer es hat ge*tan*, | ich riete im immer sinen tôt.

Simrock hat diesen kräftigen abweichenden Klang leider verwischt und einen weiblich klingenden Einschnitt an die Stelle treten lassen:

Da rief in Trauertönen | die Königin mild:
„O weh mir dieses Leides! | nun ist Dir doch Dein Schild
Mit Schwertern nicht verhauen: | dich fällte Meuchelmord.
Wüsst' ich, wer's voll*brachte*, | den Tod ihm sänn' ich immerfort.

Carriere schlägt vor:

Wüsst ich, wer es hat ge*than*, | den *Tod*[1] ihm *sänn*[2] ich[3] *immer*[4]*fort*.

Aus dieser Probe ist auch der oben angedeutete Fall zu ersehen, dass ein Halbvers, nämlich die zweite Hälfte des vierten Verses *vier* Hebungen erhielt, um die Strophe markiger abzuschliessen, den vierten von den übrigen Versen schärfer zu sondern.

Der Schweizer *Fröhlich* in seinem «Zwingli» und «Hutten», auch *Strachwitz* haben dies in der modernen Nibelungenstrophe, die gegenwärtig den jambischen Charakter festhält, nachgebildet.

Fürwahr, | ihr Lon | gobar | den, das war | ein schwe | rer Tritt,
Den Friedrich Barbarossa durch Mailands Bresche ritt,
Licht war das Ross des Kaisers, ein Schimmel von Geburt,
Das war mit welschem Blute | gescheckt | bis üb | er den Sat | telgurt.

Gervinus tadelt die Nibelungenstrophe, ihre armen Reime, ihre trockene klanglose Sprache. Wir wollen das Erste nicht bestreiten, wol aber das Zweite. Ist es klanglos, wenn Volker's Saitenspiel, wie folgt, geschildert wird:

Dô klungen sine seiten daz al daz hus erdôz.
sîn ellen zuo der fuoge diu wâren beidiu grôz.
süezer unde senfter gigen er began:
do entswebete er an den betten vil manegen sorgenden man.

Verwandt mit der Nibelungen- ist die *Gudrunstrophe*, welche sich von jener nur dadurch unterscheidet, dass die zwei letzten Verse stets, zuweilen auch die ersten *weiblich* reimen, und der letzte Halbvers *fünf* Hebungen zählt.

Horant's Gesang wird uns in folgender Strophe geschildert:

Dô sich diu naht verende und ez begunde tagen,
Horant begunde singen, daz dâ bî in den hagen
geswigen alle vogele von sinem süezen sange;
diu linte die dâ sliefen, *die lâgen dô nicht lange.*

Dort singt *Volker* in Schlaf, hier *Horant* wach.

Wir wollen den epischen Versmassen der Griechen und Deutschen hier noch das indische und persische beifügen.

Die Sage bezeichnet *Valmiki* als den Erfinder des ersten, welches *sloka* (Bindung) heisst. Er soll einen Reiher, vom Pfeile getroffen, sinken gesehen, das Weibchen desselben schmerzlich jammern gehört und seine Verwünschung des Jägers in dies Versmass gekleidet haben. Aus soka (Leid) sei sloka, gleichsam aus dem *Leide* das *Lied* entstanden. Das Wortspiel rief wol die Sage hervor.

Das Versmass lehnt sich an das der Veden und den Grundsatz an, dass der Vers aus zwei Hälften bestehe, in der ersten ganz frei sei und die Sylben nur zähle, nicht wäge, in der zweiten dagegen die Länge und Kürze der Sylben beachte. Die sloka *bindet* zwei achtsylbige Verse in folgender Weise:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ – – ⏑ (Antisastischer Schlus)
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ – ⏑ – ((Jambischer Schluss.)

Dieser Vers, der uns nicht wohlthuend klingt, hat bei dem Uebersetzer *Holtzmann* meist dem jambischen weichen müssen. Aus dem Ramayana:

So lang die Ber	ge hoch ragen
Und Flüsse rau	schen durch das Thal
So lang wird von	dem Ruhm Rama's
Valmiki's Lied	nicht untergehn.

Das Versmass des *persischen* Homer *Firdusi* lautet:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

Platen bildete es im Deutschen nach:

O Herr, dem die Herrschaft der Welt angehört
Und dem mein Gemüth hier Gehorsam beschwört,
Du schirmst, was erhöht ist, Du schirmst, was gering,
Das Weltall es ist nicht, Du bist jedes Ding.

Schack, Firdusi's geschmackvoller Uebersetzer, griff zum Jambus; so schliesst er das Königsbuch:

Was suchst Du nur in diesem Pilgerhaus?
In Freuden ziehst Du ein, mit Trauer aus.
An Ahrmann oder Gott im Himmel glaube,
Ja sei von Eisen, doch wirst Du zu Staube.

Wir haben unsere Sprache selbst in die schwere Schule der *antiken Odenmasse* geschickt und sie nachzubilden versucht. So die *Alkäische*, die *Sapphische* (beide von ihren Erfindern *Alkäos* und *Sappho* benannt), die *Chorijambische*. Wir verweisen auf *Gottschall*'s Poetik, welche die Technik unserer Kunst in vortrefflicher Weise behandelt. Derselbe schlug bekanntlich vor, die Ode zu reimen, mithin die antike Messung mit dem modernen Gleichklang zu verbinden. *Vielleicht würde sich die Alliteration hier noch mehr empfehlen?*

Vergleichen Sie eine ungereimte Alkaeische Strophe von *Klopstock* (an Fanni):

„Dann wird ein Tag sein, den werd' ich auferstehn;
Dann wird ein Tag sein, den wirst du auferstehn;
Dann trennt kein Schicksal mehr die Seelen,
Die du einander, Natur, bestimmt hast —"

mit einem gereimten von *Gottschall*:

Und sinken Völker in des Verderbens *Schlund*,
Der Satz des Elends bleibt auf des Bechers *Grund*,
So oft ihn auch im Strafger*ichte*
Schmettert in Scherben die Weltge*schichte*.

Es ist unläugbar, dass die reimlose Ode, eines musikalischen Reizes ärmer, zur Erhöhung des geistigen Gehalts aufgefordert ist.

Deshalb ruft, stolz auf seine Verskunst, *Platen* aus:

An die Poetaster.

Schlechten, gestümperten Versen genügt ein geringer Gehalt schon,
Während die edlere Form tiefe Gedanken bedarf:
Wollte man Euer Geschwätz ausbilden zur sappischen Ode,
Würde die Welt einsehn, dass es ein leeres Geschwätz.

Vergleichen Sie ferner eine ungereimte Sapphische Strophe von *Platen*:

Jung und harmlos ist die Natur, der Mensch nur
Altert, Schuld aufhäufend und Elend;
Drum verhiess ihm auch die gerechte Vorsicht
Tod und Erlösung —

mit der gereimten *Gottschall's*:

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings umglänzt vom verschwieg'nen Walde,
Wo der Schilf im Teich, wenn der Abend düstert,
Träumerisch flüstert —

Wir fügen noch die Probe einer Chorijambischen Ode bei. *Klopstock*:

Schön ist Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gemüth,
Das den grossen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Gottschall hat auch auf der Grundlage des Chorijambus (– ⏑ ⏑ –) gereimte Oden zu bauen versucht:

Um die Wipfel des Parks dämmert des Mondes Stral
Tief in Schweigen gehüllt schlummert das Schattenthal,
Längst ist mit Blüten und Liedern der Lenz entfloh'n,
Gelbliche Blätter zerstreuen die Winde schon,
Saat der Vergänglichkeit, welkes Laub
Raschelt im Staub.

Gottschall fordert schliesslich die deutschen Dichter auf, der chorischen Lyrik der Griechen auch darin zu folgen, dass sie ihre Dichtung in Strophe, Gegenstrophe und Schlussstrophe gliedernd zerlegen; die Gegenstrophe wiederhole hierbei die Form der Strophe, die Schlussstrophe fasse beide in einer höheren Einheit zusammen. «Ein solcher grossartiger dreigliedriger strophischer Organismus erscheint uns für die höchste Gattung der Lyrik im Deutschen als die angemessenste Form, die bis jetzt nicht versucht ist, die aber unfehlbar wird versucht werden, wenn der Sinn für die höhere Lyrik wieder lebendiger zum Durchbruche kommt.» *Zunächst* ruft uns noch das *Drama*!

——— • ———

Wie *Gottschall* innerhalb der Ode, verbinden wir Deutsche überhaupt die Sylbenmessung der alten mit dem Reim der neuen Sprachen — jenes plastische mit diesem musikalischen Elemente — und bewähren auch hierin unsern vermittelnden weltbürgerlichen Sinn.

Woher das *Wort* «Reim»? *Schwenk* erinnert an das angelsächsische und althochdeutsche rim, Zahl, riman, zählen. Weil man die Sylben im Vers nach einer bestimmten Zahl behandelt, und die Verse gleichlautend geendigt hätten, wäre mit dem Begriffe «Zahl» allmälig auch die Bedeutung des Gleichklangs verwachsen.

Kaltschmidt findet in «Reim» (althochdeutsch rim) wie in «Rebe, Traube, Gruppe» die Wurzel *r-p*, welche Erhebung und Anhäufung bedeutet. Das Wort «reimen» habe zunächst «*gleiche Endsylben* häufen», erst später Dinge häufen, zählen bedeutet.

J. Grimm und *Wackernagel* leiten dagegen das Wort von rhythmus her; das Mittelalter stellte *metrum* (Sylbenmass) und *rhythmus* (Zeitmass) in der That als Bezeichnungen der ungereimten und gereimten Poesie einander gegenüber, auch heisst im Altfranzöischen *rimoyer* wie *rithmoyer* — reimen.

Der Reim stammt aus der romanischen Volkspoesie, kam aus dieser in die lateinische Kirchenpoesie und gelangte auf diesem Wege durch die Geistlichkeit, welche unsere heimische und heidnische Stabreimpoesie durch neue christliche Dichtungen zu verdrängen suchte, zu uns, namentlich durch *Otfried*, den *Klopstock* des neunten Jahrhunderts. Beide haben auf die deutsche Metrik epochemachend eingewirkt.

Der Reim, in welchem der *Ton* zurückkehrt, eine Art Tonica des Gedichts, geht aus dem Drange hervor, bedeutungsvolle Begriffe, die in unserer Seele *psychisch* zusammenhingen, auch *physisch* durch den gleichen Klang zu verbinden; eben auf dem Grunde der ursprünglichen *seelischen* Beziehung beruht es, dass die Selbstlaute, die Urlaute der Seele, die Grundlage des Reimes bilden. (Kr*ie*g, S*ie*g, L*e*ben, Str*e*ben.)

Wie wenig haben daher jene *Reimer* den *Reim* verstanden, welche beliebige und untergeordnete Wörter zusammenkuppeln, während Meister Begriffe, auf denen das Gewicht ruht, durch einen Nachklang von Musik vermälen.

Nehmen wir die Strophe *Schiller*'s (an *Goethe*, nach *Voltaire*'s «Mahomed»):

Nicht *Muster* zwar darf uns der Franke werden:
Aus seiner Kunst spricht *kein* lebend'ger Geist;
Des falschen *Anstands* prunkende *Geberden*
Verschmäht der Sinn, der nur das *Wahre* preist:
Ein *Führer* nur zum *Bessern* soll er werden,
Er komme, wie ein *abgeschiedner Geist*,
Zu *reinigen* die oft entweihte Scene,
Zum würd'gen Sitz der alten *Melpomene*.

Abgesehen davon, dass «werden» und «Geist» zweimal in derselben Stanze vorkommen, fällt der Reim nur selten mit den Hauptvorstellungen der einzelnen Verse zusammen. Wir zögen es vor, eher in *dieser* Beziehung strenger in der Reimkunst zu urtheilen, als nach unreinen Reimen Jagd zu machen. Vielleicht wäre die Durchführung jenes Grundsatzes in der an Reimen nicht allzu reichen deutschen Sprache wirklich zu hart? Dass sie nicht unmöglich, lehrt *Goethe*, lehrt *Heine*. So will Jener mit einem Freunde geniessen:

Was von Menschen nicht gewusst
Oder nicht gedacht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Hier wird schon durch den Reim verbunden, dass in der *Nacht* aus der ahnenden Menschenbrust heraufsteige, was die Sterblichen sonst *nicht wissen, nicht denken.*

Jacob *Grimm* sagt von dem Reime, dass er die Kraft der Sprache zügle, ihre Reinheit sichere und Kunde von ihrer Bildung auf kommende Geschlechter bringe, dass *un*gebundene Sprache dem Gedächtniss den Inhalt verhallen, den Organen die wahre Belautung der Worte zweifelhaft werden lässt, dass der Reim nur schlechte Dichter gezwängt, wahren gedient habe, ihre Gewalt der Sprache und des Gedankens enthüllen.

Der Reim, dem Orient nicht fremd, tritt schon in der *hebräischen* Poesie vereinzelt auf. So sagt Simson zu den Hochzeitsgästen, welche die Lösung des von ihm aufgegebenen Räthsels seiner Gattin entlockt hatten:

Lulo charaschtem be*glathi*
Lo mezathem chi*dathi*.

(Pflügtet mit meinem Kalb Ihr nicht,
So riethet Ihr nie mein Sinngedicht.)

Jene Psalmstelle:

Was ist der Sterbliche, dass Du sein gedenkest,
Und der Menschensohn, dass Du auf ihn dein Auge lenkest,

ist auch in der Ursprache gereimt:

Ma enosch ki tis*kerenn*?
Uben Adam ki tif*kedenn*?

Vereinzelt erscheint der Reim ferner bei den Griechen, selbst bei *Aeschylos*, und *Euripides* kann (in den «Bacchen») den Wein nicht ohne ihn besingen.

ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτούς λύπ ης
ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥο ῆς,
ὕπνον τε, λήθην τῶν κατ' ἡμηραν κα κῶ ν,
δίδωσιν, οὐδ ἔστ' ἄλλο φάρμακον πο νῶ ν.

So lief auch dem Sänger *Horaz*, als er die Süssigkeit der Poesie preisen wollte, der Reim in die Feder:

Non satis est pulcra esse poemata, dulcia sunto,
Et quocumque volunt animum auditoris agunto.

Der Reim tönt in der lateinischen Sprache, wie die Kirchenpoesie zeigt, sehr musikalisch; nur fällt er oft auf Biegungs- statt auf Be-

griffssylben, welche in den hier angeführten Versen hervorgehoben sind:

Lauda, Sion, *Salv*atorem,
Lauda ducem et *past*orem
In hymnis et *can*ticis.
Quantum potes, tantum *aude*
Quia major omni *laude*
Nec laudare *suff*icis.

In jener erhabenen Weltgerichtsstelle:

Tuba mirum spargens *sonum*
Per sepulcra *reg*ionum
Coget omnes ante *thronum*

trifft der erste und dritte Reim mit dem Stamme und daher wirkungsreich zusammen, der zweite hängt an einer Biegungssylbe des Wortes «reg*io*», dessen Stammsylbe am Reime nicht theilnimmt. Es ist gerade so, als wenn wir «glückli*che*» und «freudi*ge*» als Reime verwenden wollten.

Wir wollen hier der sogenannten *Leoninischen* Verse gedenken. Dies sind Hexamter, in denen der Schluss des Verses mit der Hauptcäsur in der Mitte des Wortes reimt; Spuren hiervon finden sich schon bei Virgil, namentlich bei den späteren Dichtern; das Mittelalter liebte diese Form und schrieb z. B. auf die grosse Glocke zu Maulbronn:

Convocat hoc *signum* Fratres, turbatque ma*lignum*,
Ut psallant *digne* flagrantes pneumatis *igne*.

Wenn der Reim auf eine Länge beschränkt bleibt, heisst er *männliche stumpf*, nimmt er eine Kürze hinzu, *weiblich*, *klingend* — umfasst er drei Sylben («fliegende, siegende), *gleitend* — bei vier Sylben endlich, (fühlendere, kühlendere) *päonisch*, (vom Versfusse Päon, der aus einer langen und drei kurzen Sylben besteht, so genannt). Reimt ein Wort mit sich selbst, was unter Umständen von der beabsichtigten Wirkung sein kann, so entsteht ein sogenannter *reicher* Reim, auch dann, wenn der Reim aus denselben Buchstaben besteht, diese jedoch verschiedenen Sinnes sind — (Stand — gestand, Schmerzen — verschmerzen). Man könnte eher von einem *Gleich*reime sprechen, wie er in der *Ghasele* zulässig ist.

Carriere erinnert daran, wie glücklich *Goethe* im zweiten Theile seines «Faust» den Reim aus der reimlosen Sprache des Alterthums entstehen lässt und dabei die in Helena erwachende *Subjektivität*, die Innigkeit der romantischen Liebe als die Quelle des Reimes veranschau-

licht. Helena, welche — vor dem Auftreten Faust's — wie ihr Chor in antiken Metren spricht, hört plötzlich im Munde des Lynceus — Reime...

Helena.

Vielfache Wunder sah ich, hör' ich an.
Erstaunen trifft mich, fragen möcht ich viel.
Doch wünscht ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich.
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

Faust.

Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker,
O so gewiss entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
Doch ist am sichersten, wir üben's gleich,
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.

Helena.

So sage denn, wie sprech ich auch so schön?

Faust.

Das ist gar leicht, es muss von Herzen gehn,
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfliesst,
Man sieht sich um und fragt —

Helena.

Wer mitgeniesst.

Faust.

Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
Die Gegenwart allein —

Helena.

Ist unser *Glück*.

Faust.

Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer gibt sie?

Helena.

Meine *Hand*.

Verwandt mit dem Reim ist die bereits bei Richard *Wagner* erwähnte *Alliteration*, welche von *H. Kurz* als uns ganz entfremdet dargestellt, von *Gervinus* dagegen dem Reime vorgezogen wird. Logischer ist es in der That, die wichtigen *Begriffs*sylben durch einen gleichen Anfangslaut zu verbinden, als auf das *Ende* der Wörter durch Gleichklang das Ohr zu lenken, — daher eigentlich dem deutschen Geiste angemessener. Erinnern wir uns überdies, welche Bedeutung dem Mitlaut als dem eigentlichen Träger des *Begriffs* zukommt! Der Selbstlaut ist das Blumengewinde, aber der Mitlaut die Säule; unser Ohr lauscht freilich den Anfängen nicht mehr mit der feinen Aufmerksamkeit der Vorväter; im Volke, im Liede wie im Sprüchwort desselben ist dagegen der Sinn für den Stabreim noch nicht verloren gegangen. Ausser *Wagner* hat *Jordan* diese Form, die allerdings ein Zusammenstellen ähnlicher und daher überflüssiger Wörter begünstigt, neu behandelt.

Verwandter mit dem Reime ist die *Assonanz* oder Stimmreim, der Wörter, in welchen *derselbe Selbstlaut* herrscht, zusammenstellt oder zwei Wörter, die wie «h*a*llen» und «w*a*gen» nur den tönenden Selbstlaut theilen, an der Stelle von eigentlichen Reimen verbindet.

——— • ———

Wir haben hier des *Parallelismus*, einer Form der hebräischen Poesie zu gedenken; er ist der *Reim* zweier *Gedanken* oder der sprachlich verdoppelte Ausdruck desselben Gedankens, daher eine Verstärkung desselben. Er gibt der Rede etwas Feierliches; die Prosa geht durch ihn in Poesie über. Er ist wesentlich *rhetorischer* Natur.

Wenn der Dichter den Gedanken, von dem er ganz erfüllt, in zwei verwandten Sätzen ausspricht, so entsteht der *synonime* Parallelismus.

Ps. 85. Was ist der Sterbliche, dass Du sein gedenkest,
Und der Menschensohn, dass Du auf ihn dein Auge lenkest.

Der *antithetische* Parallelismus sucht dem Gedanken durch Gegensatz Nachdruck zu geben. Ps. 20, 9.

Sie stürzen und fallen;
Aber wir stehen und sind aufrecht.

Der *synthetische* Parallelismus wiederholt den Gedanken nicht, stellt aber Sätze von ähnlichem Baue und daher auch von ähnlichem Klange nebeneinander. Jes. Sir.

Es ist kein Weh so gross als Herzeleid,
Es ist keine List über Frauenlist.

Der Parallelismus kann verschiedene Formen, auch *Strophen* bauen, die Gedanken auch kreuzweise verschlingen, z. B. Ps. 20.

Die mit Wagen und Jene mit Rossen,
Doch wir den Namen des ew'gen Gottes denkend;
Jene sinken und fallen,
Und wir stehen und überdauern.

Im Ps. 16 stehen sich je zwei und drei Zeilen, die unter sich synonim verbunden sind, in der Form der Antithese gegenüber:

Du übergibst mein Leben nicht der Gruft,
Du lässest Deine Frommen nicht Vernichtung schauen;
Du weisest mir den Weg zum Leben,
Der Freuden Fülle vor Deinem Angesicht,
Zu Deiner Rechten Seligkeit für ewig.

Der Parallelismus begünstigt die *Wechselrede* wie im hohen Liede:

Er: Wie die Rose unter den Dornen,
So meine Freundin unter den Mädchen.

Sie: Wie der Fruchtbaum unter Waldgehölz,
So der Freund mir unter den Jünglingen.

Wir wissen, dass auch die hebräische *Musik* die Wechselchöre liebt. Der Parallelismus war ferner dem Sprüchwort sehr günstig:

Jes. Sir. Ein neuer Freund ist ein neuer Wein;
Lass ihn alt werden, so wird er Dir wohl schmecken.

Sal. Die Schläge des Freundes meinen es treulich;
Aber die Küsse des Hassers sind wohlfeil zu haben.

Tief Gewässer ist der Rath im Herzen des Mannes,
Doch ein kluger Mann schöpft ihn heraus.

Die Väter assen saure Trauben,
Und der Kinder Zähne wurden stumpf davon.

Die Versuche, ein eigentliches Versmass, abgesehen von diesem Parallelismus, in der hebräischen Poesie nachzuweisen, gehen weit zurück. Nach Angabe der alten Schriftsteller seien z. B. die Psalmen in 3, 4, 5, 6füssigen Versen, Hiob im hexametrischen Rhythmus, d. h. in Versen, welche aus Spondeen und Daktylen bestehen, geschrieben. *Saalschütz,* der *für* die Existenz der Metren kämpft, nimmt dabei an, dass nicht die letzte, sondern die vorletzte Sylbe im Hebräischen betont worden sei, die Stammsylbe wie im Deutschen, fügt bei, dass dies einer

Gedankensprache gezieme, und schliesst, dass der hebräische Rhythmus vorwiegend ein spondeisch-daktylischer gewesen sei. Nach ihm hätten die Hebräer Hexameter lange vor *Homer* besessen.

Wir lassen hier noch zwei herrliche Proben hebräissher Poesie in der Form des Parallelismus folgen:

Jesaja weissagt den Untergang Babels.

(Kap. 13 nach *Bunsen*)

So wird Babel, die Krone der Königreiche,
Die stolze Pracht der Chaldäer
 Wie Sodom und Gomorrha, die Gott zerstörte.
Sie wird nimmer bewohnt,
Behausung ist sie nimmermehr.
 Kein Araber zeltet daselbst,
 Und die Hirten lassen dort nicht lagern.
Aber die Thiere der Steppe lagern da,
Und Uhu's füllen ihre Häuser:
 Straussen hausen daselbst,
 Waldteufel tanzen dort,
Wilde Hunde heulen in ihren Schlössern
Und Schakale in den Palästen ihrer Lust;
 Und nahe ist Babels Zeit
 Und ihre Frist ist abgelaufen.

Psalm 91.

Wohl dem, der unter dem Schirme des Höchsten sitzt,
 Im Schatten des Allmächtigen weilet —
Der zum Ewigen spricht: „meine Zuflucht, meine Burg,
 Mein Gott, auf den ich baue."
Denn Er wird Dich erretten von der Schlinge des Jägers,
 Von der verderblichen Pest.
Mit seinen Fittigen wird Er Dich decken,
Und unter seinen Flügeln wirst Du Zuflucht finden:
 Ein Schirm und Schild ist seine Treue.
Du darfst nicht erschrecken vor dem Schrecken der Nacht,
 Vor dem Pfeile, der bei Tage fliegt —
Vor der Pest, die im Finstern schleicht,
 Vor der Seuche, die am Mittag wüthet.
Ob Tausende fallen an Deiner Seite
Und Zehntausend zu Deiner Rechten,
 Dich wird es nicht treffen,
Ja mit eigenen Augen wirst Du schauen
 Und wirst sehen, wie den Frevlern vergolten wird.
Weil Du sprichst: „Du Ewiger, bist meine Zuversicht"
 Und hast den Höchsten zu deiner Zuflucht gemacht, —
Darum wird Dich kein Unglück treffen,
 Noch eine Plage Deinem Zelte nahen.

Denn seine Engel wird er Dir entbieten:
 Dass sie Dich behüten auf allen Deinen Wegen.
Auf den Händen werden sie Dich tragen,
 Dass Du deinen Fuss nicht an einen Stein stossest.
Auf Löwe und Otter wirst Du den Fuss setzen,'
 Den Löwen und Drachen wirst Du niedertreten.
„Er begehret meiner — so will ich ihm helfen
 Ihn schützen, weil er meinen Namen kennt.
Er ruft mich an — so will ich ihn erhören.
 Ich bin bei ihm in seiner Noth,
Reisse ihn heraus und bringe ihn zu Ehren,
 Sättige ihn mit langem Leben
 Und lass ihn sehen mein Heil."

Diese Form, die uns von schlechten Kanzelrednern verleidet worden ist, darf von uns nur als Figur und in bescheidener Weise verwendet werden.

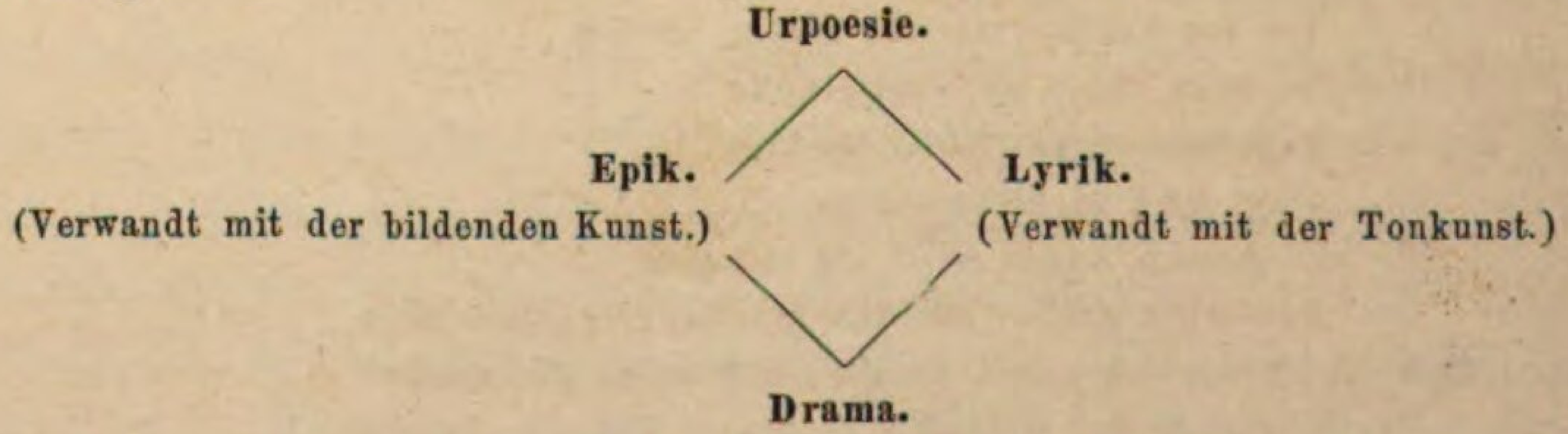
Diese Bilder, Figuren, Metren und Klangmittel, wie sie hier aufgezählt, dienen also unserer Kunst; es sind reiche und doch bescheidene Mittel.

Wir haben bisher nur von der Poesie im Allgemeinen gesprochen; jetzt stehen wir an der Stelle, an der sich die Trennung der Kunst in Künste innerhalb der Poesie wiederholt.

Die Poesie war ursprünglich nicht in Arten geschieden, wie die Bibel zeigt; noch heute liegen in der Volkspoesie lyrische, epische und dramatische Elemente nebeneinander.

Nun treten die epische und lyrische Dichtung aus der Gesammt-Dichtung heraus; hier könnte uns die Frage beschäftigen, welche von beiden Zwillingsschwestern die erstgeborne sei. Die Geschichte scheint für die erste zu stimmen, auch die Theorie; unbedingt entschieden ist die Frage noch nicht.

Es ergibt sich mithin folgende, mit dem Drama abschliessende Darstellung:



(Verwandt mit der Stellung der Poesie zu jenen Künsten, gleichsam die Poesie innerhalb der Poesie.)

Die ältere Kunstheorie hat neben den drei Gebieten der epischen, lyrischen und dramatischen Poesie noch ein viertes, das der *didaktischen* oder *belehrenden*, *beschaulichen* aufzuführen beliebt, mit Unrecht, weil hier das Unterscheidende nicht, wie bei den anderen, in der *Form*, sondern im *Inhalte* liegt.

Ein Beweis hiefür der Umstand, dass eine didaktische Dichtung sowol lyrisch («Glocke») oder episch («Zauberlehrling») als dramatisch («Nathan») sein kann.

Goethe: «Es ist nicht zulässig, dass man zu den drei Dichtarten: der lyrischen, epischen und dramatischen noch die didaktische hinzufüge. Dieses begreift Jedermann, welcher bemerkt, dass jene drei ersten der *Form* nach unterschieden sind, und also die letztere, die von dem *Inhalt* ihren Namen hat, nicht in derselben Reihe stehen kann.» Er fährt fort: «Poesie soll *belehrend* sein, aber *unmerklich*; sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren *werth* wäre, er muss die Lehre selbst daraus ziehen, wie aus dem Leben. Die didaktische und schulmeisterliche Poesie ist und bleibt ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik, deshalb sie sich bald der einen, bald der andern nähert, aber sie ist so wie die beschreibende, die schildernde Poesie immer eine Ab- und Nebenart, die in einer wahren Aesthetik *zwischen* Dicht- und Redekunst (also die auch?) vorgetragen werden sollte. Der eigene Werth der didaktischen Poesie, d. h. eines lehrreichen, mit rhythmischem Wohllaut und Schmuck der Einbildungskraft verzierten, lieblich oder energisch vorgetragenen Kunstwerkes wird deshalb keineswegs verkümmert. Von ungereimten Chroniken an, von den Denkversen der älteren Pädagogen bis zu dem *Besten*, das man dahin zählen mag, möge Alles gelten, nur in *seiner* Stellung und gebührenden Würde.»

Was die belehrende Poesie als solche betrifft, so haben wir sie bei der Frage der *Tendenz* bereits berührt.

Ist ihr die poetische Form *nur Mittel*, so weiss weder Kunst noch Aesthetik von ihr.

Nicht das Wahre ist hier das Ziel, sondern das Schöne, nicht das im Begriffe Erkannte, sondern das im *Bilde* geschaute Göttliche.

Nicht der Verstand, die Phantasie ist hier in erster Reihe thätig. Die Dichtung soll kein leeres Spiel der letzteren sein, aber sie bringt uns das Wahre, indem sie uns das Schöne zeigt.

Eigentlich ist *sie* ja am *wahrsten*; nur das Schöne ist wahr, nur es entspricht dem Urbilde in Gott.

Entdecken wir unter echt poetischen «*Blüten*» — «Früchte», sie werden uns willkommen sein; um so willkommener, je absichtsloser sie gereicht!

Die Hegelianer, welche die Wissenschaft (*nicht* neben), sondern *über* die Kunst stellen, haben der Lehrdichtung zuweilen eine eigenthümliche Stellung angewiesen, sie als den Uebergang der Schönheit *in die Wahrheit* bezeichnet. Konsequent gebührte ihr dann die *oberste* Stufe innerhalb der Poesie. Sie ist aber vielmehr der Uebergang der Wahrheit *in die Schönheit* und bildet, wenn eine eigene, doch die unterste Art. Wir wollen hierbei nicht verkennen, dass alle Zeiten eine *nicht blos formale* Poesie liebten. *Aristophanes* nennt *Aeschylos*, in ihm die Dichter, *Lehrer* der Erwachsenen. Eine ähnliche Ansicht begegnet uns bei *Horaz*, und *Platon* verbannt die Dichter aus seiner Republik, weil sie *lügen*. Er verwechselt Dichten und *Er*dichten. Es ist das *Wie* des Lügens, das er bekämpft; denn in den «Gesetzen» gibt er sogar Anweisung, wie der *Gesetzgeber* lügen, wie er *mythische* Vorstellungen unter der Jugend verbreiten *soll*. Der Dichter erziehe aber nicht in diesem Sinne, sondern verbreite *verkehrte* Vorstellungen.

Es folge hier die Probe einer orientalischen Aesthetik (zugleich eine Probe, wie dort die Kunst angesehen wird). Nabi Effendi, ein berühmter türkischer Dichter († zu Ende des 18. Jahrh.), stellt folgende Regeln für den, der sich zum Dichter bestimmt, auf: «Mein Sohn, ehe Du Dich auf die leidenvolle Bahn der Dichtkunst begibst, prüfe Deine Kraft. Wenn Du in Dir jenes göttliche Feuer spürst, welches in dem Busen grosser Dichter glüht, so gib Dich ganz Deinem Genius hin. Zuerst bereichere Dein Gemüth dadurch, dass Du die Werke *derer* liesest, welche in der Kunst der Verse berühmt waren.»

«Wünschest Du, mein Sohn, dass Deine Verse nicht blos von Deinen Zeitgenossen bewundert werden, sondern auch auf die Nachkommen übergehen, so opfere *nie* den Sinn *dem Reime*. Trage nützliche Wahrheiten unter einem geistvollen Bilde oder einem schönen Gleichniss vor. Lass Deine Werke den Hauptzweck verfolgen: *Die Tugenden der Menschheit* zu fördern.»

«Der Garten der Dichtkunst ist dürr und todt, wenn er nicht bewässert wird von den Strömen der *Philosophie*.

«Der grössere Theil unserer Alltags*reim*schmiede spricht nur von Lilien, Haarlocken, Nachtigallen und Wein. Wenn sie eine eingebildete Schönheit beschreiben, in die sie vernarrt sind, so vergleichen sie sie mit dem Lenze oder dem Blumenschmelze einer Wiese. Ihre Lippen sollen der Rose und ihre Hautfarbe dem Jasmin gleichen.»

«Kalte und knechtische Nachahmer, die sie sind, führt ihnen ihre träge Fantasie kein neues Bild zu. Sie können nicht gehen, ausser auf schon *aus*getretenen Pfaden.»

«Die Wahrheit, mein Sohn, bedarf keiner heftigen Worte, um uns auf ihre Stimme hören zu lassen. Nimmer daher lass Deine Muse zu der *Satyre* hingeben. Ein offenkundiger Satyriker ist die Furcht aller Menschenkinder, alle scheuen die Bosheit seiner Feder, Hass und Rachgier treten ihm entgegen — den Dichter aber soll man *lieben.*»

Die Schönheit findet uns früher empfänglicher, als die Wahrheit; daher ihre grosse erzieherische Macht.

Schiller: «Ehe noch die *Wahrheit* ihr segnendes Licht in die Tiefe der Herzen sendet, fängt die *Dichtungskraft* ihre Stralen auf, und die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch tiefe Nacht in den Thälern liegt.»

Wir kommen auf die einzelnen Arten der im engeren Sinne des Wortes lehrhaften Poesie theils bei der Epik, theils bei der Lyrik zurück.

—— • ——

Die Poesie, sagten wir, ist eine Kunst der Zeit.

In der That, die Zeit scheidet selbst die drei Hauptgebiete dieser Kunst.

In die Vergangenheit blickt der Epiker, Stimmungen der Gegenwart spricht der Lyriker aus.

Das Drama, auf der Höhe stehend, bindet die drei Erscheinungen der Zeit; es stellt *Vergangenes* als etwas noch Werdendes, mithin *Zukünftiges* dar und zwar in der Form unmittelbarer *Gegenwart.*

Achtzehnter Vortrag.

Die Kunst des Epikers und Lyrikers.

Die ältere Aesthetik schickte — mit *Gottsched* — die Besprechung der Lyrik voraus, weil, wie jener sagte, die eigene Empfindung der Urquelle aller Poesie, und die Lyrik die einfachste, Jedem nächstliegende Form ist. Wir könnten, wenn wir mit der Lyrik beginnen wollten, auch die Verwandtschaft mit der Musik hervorheben, mit der letztbesprochenen Sonderkunst.

Die neuere Aesthetik, mit *Hegel* an die Begriffsfolge: «objektiv, subjektiv, objektiv-subjektiv» gewohnt, hebt mit der objektiven, epischen Dichtung an.

Könnten wir, wir würden die *Poesie der Aussenwelt* (die Epik) und die der *Innenwelt* (die Lyrik), welche beide in einem gewissen Sinne einseitig vorgehen, gleichzeitig oder parallel behandeln. Da jedoch die Zeit die Anschauungsform des Wortes ist, so gehe auch hier jene Poesie voraus, welche die *vergangene* Zeit darstellt.

«Es war einmal . . . », diese Signatur der Vergangenheit ist auch die der Epik. Weil der Dichter diese Zeiten nicht selbst schaute, ruft er die Musen an, die Töchter des Zeus und den Mnemosyne, des *Gedächtnisses*, nach dem Vorbilde *Homer*'s: «denn Ihr seid Göttinnen und *wart bei Allem* und wisst es».

Epos (ἔπος) heisst Wort. Wenn die epische Poesie die älteste Form der Poesie war, oder sie die ganze Poesie wäre, dann ist der Name vollkommen am Orte und bezeichnete die *Kunst des Wortes*.

Er kann auch der auf *mündlicher* Ueberlieferung beruhenden, vom *Worte* weitergetragenen, künstlerisch gestalteten *Sage* den Ursprung danken. Sind wir boshaft, so können wir ihn endlich von der breiten Redseligkeit der epischen Dichter ableiten und ihnen — im Gegensatze zu dem Tone der Lyra und dem Bilde der That — das *Wort* als Merkmal, als Taufpathen zuerkennen.

Der Epiker ist mit dem Historiker verwandt und doch von ihm verschieden. Auch jener, wenn er nicht blos Chronist ist, fasst den Stoff von weltgeschichtlicher Höhe auf, erzählt nicht blos, sondern erklärt auch, zeigt die Einwirkung der Verhältnisse auf die wirkenden Gestalten, lässt die Thaten aus diesen beiden Faktoren hervorgehen und erfasst, betont auch die leitenden Ideen einer Periode. Die Historiker von Herodot bis Mommsen haben in der Gruppirung und Darstellung ihres Stoffes oft eine Geschichtskunst an den Tag gelegt, an die manche Dichter nicht hinanragen.

Nun aber die Unterschiede. Der Dichter ist nicht an das Wirkliche gebunden, hat die Schönheit und nicht die Wahrheit als erstes Ziel vor Augen, muss nicht zwei ähnliche Fälle dicht hintereinander wiederholen, blos deshalb, weil sie nebeneinander vorfielen, braucht nicht das Unbedeutendere nach dem Bedeutenden folgen zu lassen, um die Zeitfolge einzuhalten, kann vielmehr die Steigerung im Auge haben und die Glanzpunkte hervorheben.

Der Dichter muss nicht wie der Historiker mit dem Ei der Leda beginnen, sondern macht seinen Anfang in der Zeit von inneren Gründen abhängig; er hat nicht den Quellen ängstlich nachzugehen und nur den Urkunden zu folgen, im Gegentheile, die Sage bringt ihm den reichsten Stoff, die poetische Vorarbeit, welche die Phantasie des Volksmannes an dem kühlen historischen Stoffe vornahm. —

Die epische Poesie ist eine Wiedergeburt der Plastik innerhalb der Poesie. Und doch ist der Epiker vom bildenden Künstler verschieden, lange nicht so objektiv wie dieser, wenn schon objektiver als der Lyriker. Verschwindet nicht der Plastiker nach vollendetem Werke ganz? Ist nicht die Vergangenheit durch ihn *Gegenwart*, das Werk der Kunst ein Stück Natur geworden? Bleibt nicht beim Epiker dagegen die Vergangenheit immer — Vergangenheit? Der Dichter *erzählt* selbst, *er* bleibt *gegenwärtig*; der bildende Künstler *schweigt*, der epische Dichter *spricht*. Epos heisst das Wort! Und doch nennt man ihn den objektiven?

Carriere vergleicht den Epiker mit *Zeus* (13. Gesang der Ilias) auf dem Ida:

> Zeus, nachdem er die Troer und Hektor bracht' an die Schiffe,
> Liess sie nunmehr bei jenen in Arbeit ringen und Elend
> Rastlos fort; und er wandte zurück die stralenden Augen,
> Seitwärts hin, auf das Land der gaultaumelnden Thrakier schauend,
> Auch nachkämpfender Mysier und trefflicher Hippomologen,
> Welche bei Milch arm leben, ein Volk der gerechtesten Männer.

Hoher, unbefangener, weltumspannender Blick kennzeichnet den Epiker, der nicht wie der Dramatiker *mit* seinem Helden im Kampfe steht, den raschen Pulsschlag des letzteren theilend. Und doch bleibt auch er — Mensch. Wenn er auch nicht so erkennbar ist, dass wir das Werk über ihn vergässen, doch schwebt seine *Stimmung* wie eine geistige Lebensluft über dem Ganzen, über jeder Zeile. Jene ergriff *Goethe* selbst, wenn er seinen «Hermann» wiederlas, so tief, das er zu Thränen erschüttert war. «So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen». Die Lebensbeschreibungen der Dichter geben jeweilen über das «Eigene» Aufschluss, das diese in ihren Werken niederlegten.

Selbst *Homer*, der vor Allen als objektiv Gepriesene, er, der in der That uns nirgends seine Empfindungen, höchst selten seine Reflexionen aufdrängt, ist in der Hoheit und Milde wieder zu erkennen, die über seine Verse ausgegossen ist. Wer einen Achill schildern konnte, sah selbst Waffen blitzen; wer Hektor in *der* Weise von Andromache und dem Söhnlein scheiden lässt, hat selbst geliebt; wer einen Odysseus derart irrend und ewig nach der Heimat verlangend vorführt, hat selbst die Schule des Lebens, hat selbst Entbehrung und Sehnsucht gekannt; und die zartesten Saiten des weiblichen Herzens kannte der Mann, welcher die Entstehung der Liebe in Nausikaa's Brust gemalt. *Der* hatte *selbst* geliebt!

Der Epiker stellt das Vergangene dar; aber nicht alles Vergangene ist episch. Das Epische darf nicht blos in der erzählenden *Form*, es muss im Stoffe liegen. Was unterscheidet einen wahrhaft epischen von einem dramatischen Stoffe? Im Drama geht der Verlauf aus Wille und That hervor, es wird *gehandelt*; im Epischen *begibt sich* der Fall. Dort sucht der Mensch die Ereignisse zu bestimmen; hier bestimmen

sie ihn. («Wahre Neigung vollendet sogleich zum Manne den Jüngling», heisst es von Hermann.) *Jean Paul*: «Im Drama trägt der Held die Welt, im Epos die Welt den Helden». Dort steht der Charakter, der wollende, handelnde, hier die *Begebenheit* als das Ergebniss der sich kreuzenden menschlichen und des eingreifenden höchsten Willens im Vordergrunde; daher trägt auch das Drama das *Verzeichniss der Personen* an der Spitze, während der Epiker die allzu grosse Theilnahme an den Personen eher ablehnt.

Der Drang des thatbegehrenden Willens führt den raschen Gang des Drama's, die allmälige psychologische Entwicklung eines Helden *durch die Ereignisse* die Ruhe und Breite der epischen Darstellung herbei.

Der epische Held ist oft passiv; Achilles sitzt grollend im Zelte.

Während der Meister *Goethe* den ursprünglichen Gedanken, Hermann zu dramatisiren, mit Recht aufgab, bearbeitet die bekannte Berliner-Firma Romane, als ob nicht ein *guter* Romanstoff gerade desshalb ein schlechter Dramastoff sein müsste. Man wendet vielleicht *Shakspeare* und die von ihm benutzten Novellen ein; wie hat aber *er* sie benützt? Wie drängt er das Begebenheitliche zurück, wie treibt er die seelischen Vorgänge, die That heraus!

Wir schauen im Epischen rückwärts. Wenn wir aber auf den Lauf der Zeiten, auf die eigene Vergangenheit zurückschauen, dann tritt uns immer lebhafter die Nothwendigkeit, der Gedanke, dass es so kommen musste, entgegen, während wir, wenn wir in die Zukunft blicken, die That in unserer Hand glauben, die Freiheit vorwiegen sehen. «In meiner Brust ist meine That noch mein.» Daher waltet auch in dem *vorwärts*schauenden Drama die *Freiheit*, im Epos das Schicksal vor. Hier dulden wir einen Deus ex machina, einen Goldonkel aus Amerika; im Drama stören sie uns, weil hier der Stoff nicht durch einen Zufall, sondern *aus sich* gelöst werden, der Mensch seines Glückes Schmid sein soll.

«In Deiner Brust sind Deines Glückes Sterne.» Der dramatische Held darf wol wie Wallenstein an die Lenkung der Gestirne *glauben*, aber nur im Epos dürfte diese *wirklich* Platz greifen. Schon *Homer* kennt ein Eingreifen höherer Mächte und lässt die Göttermaschinerie der Griechen zum ersten Male spielen.

Schelling leugnet freilich dieses Wunderbare der Griechen; denn ihre Götter seien innerhalb der Natur, ihr Erscheinen daher natürlich, nur für unser Auge wunderbar gewesen. Die Forderung des Wunderbaren im Epos wäre eine neue, das θαυμαστὸν des homerischen Epos, von dem *Aristoteles* spricht, bedeute mehr das Ausserordentliche. «Im Wunderbaren zeigt sich Poesie und Prosa im Kampf; das Wunderbare ist es nur gegenüber von der Prosa und in einer getheilten Welt. Im *Homer* ist, wenn man will, Alles, aber eben deswegen nichts wunderbar.»

Die Nachfolger und Nachahmer *Homer's* waren nicht immer so glücklich, Götter zu besitzen, die in dem *Volke*, für das sie eben schrieben, wurzeln. *Tasso* warf antike Furien und christliche Teufel durcheinander, *Camoëns* lässt Bacchus neben der Madonna erscheinen, *Milton* und *Klopstock* erfinden zuletzt demagogische oder sentimentale Teufel und *Pyrker* lässt in seiner trotz Cotta und Erzbischofstab bereits vergessenen «Tunisias» Attila und Scipio gegen die Deutschen kämpfen.

Wenn auch solche Kunstücke verfehlt, sie sind doch Folgen der epischen Weltanschauung.

Das Drama kennt freilich auch Geistererscheinungen. Diese aber — wohlbemerkt — treiben, locken, warnen, drohen, *handeln* jedoch *nicht selbst*. Die Handlung bleibt die freie That des Menschen.

Der moderne Roman hat auf den Olymp und *Dante's* göttliche Komödianten verzichten müssen, aber auf das Wunderbare nicht verzichten wollen; er ersetzte es durch die Maschinerie eines geheimen, überall und unerwartet eingreifenden Bundes. Wir treffen einen solchen in *Goethe's* «Meister», George *Sand's* «Cousuelo», *Gutzkow's* «Rittern vom Geiste», *Sue's* «ewigem Juden». Der Reiz des Geheimnissvollen und Räthselhaften schwebt ebenso über dem Schurzfell des Maurers als der Robe des Jesuiten.

Diese Vorliebe für das Räthselhafte zeigt sich auch in einer anderen Beziehung.

Das Epische stellt nicht blos Vergangenes dar, es liebt noch mit den Geheimnissen einer *Vor*vergangenheit zu spielen. Dunkle Thaten, unenthüllte Vorgänge umschweben die Personen und leihen einer Mignon, dem Harfenspieler einen magischen oder unheimlichen Reiz. Das griechische Drama war solchen Enthüllungen und Erkennungen nicht abhold, es hatte aber auch die Eischale des epischen Ursprungs noch nicht ganz abgestreift. *Shakspeare's*, *Goethe's*, *Schiller's* Gestalten

kennen kein Inkognito und haben keine Räthsel, als die in ihrem Herzen oder in der *Zukunft* liegen. Nicht so die *Birch-Pfeiffer*'schen Figuren, welche ganze Bände ihrer *Vor*geschichte unter dem Arme mit sich schleppen müssen. Der mysteriöse Duft einer dunklen That wird im «Goldbauer» in das Komische verzerrt, indem es sich zuletzt herausstellt, dass der arme, von Allen verfluchte und gemiedene Mann nichts gethan hat, als was jeder Bauer des Thales thun würde: er hat zu der Hochzeit einer Verwandten seine Einwilligung versagt! Die durch Romane ver*dunkelte* Phantasie der Verfasserin konnte sich selbst da, wo sie ohne die Krücke eines Romans über die Bretter gehen wollte, das Pikante einer grässlichen *Vor*begebenheit nicht versagen.

Der epische Dichter stellt die Charaktere mehr «*von Aussen*» dar ..er *sieht* sie so.. der dramatische Dichter ist dagegen *in* seinen Gestalten und malt sie von Innen heraus. Der epische Dichter kann daher nicht ohne Physiognomik bestehen, während der dramatische an diese vielleicht zuweilen gar nicht dachte und sie dem Schauspieler anheimstellt. In die Seele sich versenkend, steht er dem Musiker näher als dem Plastiker, dem dafür der Epiker die Rechte reicht.

Die Charakterzeichnung ist ruhiger gehalten wie im Drama; es ist ja Alles ruhiger, der Dichter blickt ja zurück, das Schicksal kann sich nicht mehr wenden. Die Würfel liegen, und das Faktum, wie *Vischer* sagt, «entläuft uns nicht mehr».

Das Seelenleben spitzt sich hier auch nicht auf Eine That zu, sondern breitet sich in der Wiederspiegelung eine Reihe von Begebenheiten aus.

Weil der Held hier mehr erlebt, als handelt, und der Leidende sich *eher von Schuld frei* erhalten kann, als wer mit der That eingreift, deshalb können Friedrich *Richter*'s vollkommene Charaktere eher in der epischen als in der dramatischen Poesie geduldet werden, obwol mit der unbedingten Fleckenlosigkeit leicht die Kränklichkeit der Liane oder eine Thatlosigkeit, die auch zu einer Schuld an der Menschheit werden kann, verknüpft ist, und durch dieselbe das menschliche Interesse nicht erhöht wird. Wir bangen für den *Menschen*sohn, nicht für den *Gott* am Kreuze.

Gottschall fügt dem Satze, dass sich der Held am glücklichsten in der *schönen Mitte der Menschlichkeit* bewegen werde, hinzu ... auch

in dieser Mitte der Bildung. «Helden und Heldinnen aus den untersten Schichten der Gesellschaft, wie sie in den neuesten französischen und englischen Mysterienromanen und in den deutschen Dorfgeschichten beliebt sind, versetzen uns in eine Sphäre, in welcher der Charakter jene Reife nicht erlangen kann, die ihm nur die Bildung gibt. Wir finden dort nur unfertige Ansätze, oder der Epiker legt in ihn ein inneres Leben *hinein*, welches den *äussern* Bedingungen seiner Existenz nicht entspricht.»

Das Letztere ist allerdings ein Fehler, — aber nur einer des einzelnen Dichters; an sich möchten wir diese aristokratische Anschauung *nicht theilen*. Sollte denn in den unteren Kreisen die Menschheit ganz verkrüppelt sein?

Machte *Schiller* vielleicht einen Fehlgriff, als er in «Kabale und Liebe» zum Volke herabstieg? War der Musikus *Müller* nicht eine wahre Entdeckung? Bricht da nicht gerade eine neue naive Welt hervor? Kein deutscher Dichter hat so treu wie Friedrich *Richter* das Volk als Stoffquelle aufgesucht, wenn er auch in seinem Urtheile über die höheren Stände — *Varnhagen von Ense* gegenüber — zu weit gieng. Die Dorfgeschichte hat einen Hauptreiz aus dem Boden geschöpft, auf dem sie spielt, und welcher einer in Halb- und Verbildung fast verkommenen Welt plötzlich ein Stück Urwald aufthat.

Der epische Dichter hat wie der dramatische auf eine *Gruppirung* von Charakteren, verwandten wie entgegengesetzten, zu denken, die sich gegenseitig und den Hauptheldeu gemeinsam heben, ihm als Spiegel oder als Gegensatz dienen müssen.

Nehmen wir an, ein Dichter machte sich die *Wahl des Berufes* zum Stoffe eines Romanes und einen jungen Mann, der aus inneren und äusseren Gründen in dieser Beziehung zu keiner Entscheidung kommt, daher in tiefer Verstimmung des Gemüths sich verzehrt, zu seinem Helden. Wie reich ist dieser Stoff, und welch eine Fülle von Nebencharakteren bietet sich dem Dichter dar. Da ist zunächst die Heldin, das Weib, dem Gott nur Eine Bestimmung gegeben hat, die Priesterin des Hauses zu sein, vor der peinlichen Wahl des künftigen Wirkungskreises bewahrt. Da ist ein schlichter Mann, ein Stilllebengemüth, mit dem Berufe zufrieden, zu dem ihn äussere Verhältnisse ohne sein Zu- und Dagegenthun bestimmt haben; da ein würdiger Greis, der auf sein Leben zurückblickend erzählen kann, wie er auf seine Lieblingsthätigkeit verzichten musste, verzweifeln wollte und sich zuletzt

mit dem ihm gewordenen Lebensauftrage aussöhnte, weil er erkannte, dass das Leben eine Aufgabe, und unsere Bestimmung nicht gerade diese und jene, sondern *die* Thätigkeit ist; da ein Jüngling, der einen Beruf mit aller Kraft erfasst und durch diese einheitliche Richtung seines Willens die Hemmnisse zu überwältigen lernt!

Wir sehen neben *Werther* leider nur den Knecht, der ähnlich schwach, und Albert, der zu kühl ist, als dass ihm die Besiegung einer Leidenschaft zum Verdienste anzurechnen wäre, und vermissen eine Gestalt, die bei aller Gefühlswärme, *Goethe* ähnlich, doch Energie genug besässe, aus einem verwandten Lebenskonflikte als Ueberwinder hervorzugehen. —

Der epische Stoff ist entweder im weitesten Sinne des Wortes historisch, «geschehen» oder bei andern Dichtern vorgefunden oder *er*funden.

Man war im zweiten Falle früher von grösserer Naivetät und berief sich, als ob es sich von selbst verstünde, auf frühere Erzähler: «Man erzählt — ich hörte — die Lieder preisen —»

„Uns ist in *alten mären* wunders *vil geseit*
Von helden lobebaeren, von grozer chůnheit —"

beginnt das Nibelungenlied.

Ein Nachklang lebt im Volke noch heute; es liebt eine Andeutung zu hören, dass das, was man ihm da vortrage, sich in Wahrheit zugetragen habe. Wer denkt da nicht daran, dass die Ahnen des horchenden und Wirklichkeit verlangenden Enkels einst ihre Geschichte nur in fliegenden Liedern besassen und vom Sänger *ihre* Vergangenheit, *die* Vergangenheit hören wollten?

Wenn auch der Stoff gegeben ist, der Dichter gestaltet ihn zu seinen Zwecken um, verändert, erweitert, hebt ihn, während der Stümper wol auch hinter der Wirklichkeit zurückbleiben kann.

Ein Beispiel erläutere dieses Verhältniss des Dichters zum Stoffe.

Die Quelle zu dem wundervollen Gedichte «Hermann und Dorothea» findet sich in der Geschichte der Auswanderung der 1731 aus Salzburg vertriebenen Anhänger des evangelischen Glaubens und wird in *Göcking*'s hierauf bezüglicher Schrift* also erzählt:

«Von den Spuren der göttlichen Vorsehung.»

So nahm man auch die wunderbare Führung Gottes an einer Salzburgischen Dirne wahr, die der Religion wegen Vater und Mutter verlassen hatte und auf der Reyse so wunderbarlich verheyrathet ward.

* Frankfurt und Leipzig 1734.

Dieses Mädgen zog mit ihren Landes-Leuten fort, ohne zu wissen, wie es ihr ergehen, oder wo sie Gott hinführen würde. Als sie nun durch das Oettingische reyseten, kam eines reichen Bürgers Sohn aus Altmühl zu ihr, und fragte sie: Wie es ihr in dasigem Lande gefalle? Sie gab zur Antwort: Herr, gantz wol. Er fuhr fort: Ob sie denn bei seinem Vater wohl dienen wolte? sie antwortete: Gar gerne! sie wolte treu und fleissig sein, wenn er sie in seine Dienste annehmen wolte. Darauf erzehlte sie ihm alle ihre Bauer-Arbeit, die sie verstünde. Sie könne das Vieh futtern, die Kühe melcken, das Feld bestellen, Heu machen und dergleichen mehr verrichten. Nun hatte der Vater diesen seinen Sohn offt angemahnet, dass er doch heyrathen möchte; wozu er sich aber vorher nie entschliessen können. Da aber besagte Emigranten da durchzogen, und er dieses Mädgen ansichtig ward, gefiel im dieselbe. Er gieng daher zu seinem Vater, erinnerte denselben, wie er ihn so oft zum heyrathen angespornet, und entdeckete ihm dabey, dass er sich nun mehro eine Braut ausgesuchet hätte. Er bäte, der Vater möchte ihm nun erlauben, dass er dieselbe nehmen dürffte. Der Vater frug ihn, wer dieselbe sei? Er gab ihm zur Antwort: Es sei eine Saltzburgerin, die ihm sehr wohl gefiele. *Wolte* ihm nun der Vater nicht erlauben, dass er dieselbe nehmen dürffte, so würde er auch niemals heyrathen. Als nun der Vater nebst seinen Freunden und dem herzugeholten Prediger sich lange vergeblich bemüht hatte, ihm solches aus dem Sinne zu reden, es ihm aber doch endlich zugegeben: so stellete dieser seinem Vater die Salzburgerin dar. Das Mädgen aber wusste von nichts anders, als dass man sie zu einer Dienst-Magd verlangete. Und desswegen gieng sie auch mit dem jungen Menschen nach dem Hause seines Vaters. Der Vater hingegen stund in den Gedanken, als hätte der Sohn der Saltzburgerin sein Hertz schon eröffnet. Daher fragte er sie: Wie ihr denn sein Sohn gefiele, und ob sie ihn denn wohl heyrathen wolte? Weil sie nun davon nichts wusste, so meynete sie, man suchte sie zu äffen. Sie fieng darauf an: Man solte sie nur nicht foppen! zu einer Magd hätte man sie verlanget, und zu dem Ende wäre sie seinem Sohne nachgegangen. Wolte man sie nun dazu annehmen, so wollte sie allen Fleiss und Treue beweisen, und ihr Brodt schon verdienen. Foppen aber liesse sie sich nicht. Der Vater aber blieb dabey, dass es sein Ernst wäre, und der Sohn entdeckete ihr auch darauf die wahre Ursache, warum er sie mit nach seines Vaters Hause geführet, nehmlich: Er habe ein hertzliches Verlangen, sie zu heyrathen. Das Mädgen sahe ihn darauf

an, stund ein klein wenig stille, und sagte endlich: Wenn es denn sein Ernst wäre, so wäre sie es auch zufrieden, und so wolte sie ihn halten, wie ihr Auge im Kopffe. Der Sohn reichte ihr hierauf ein Ehe-Pfand. Sie aber griff sofort in den Busen, zog einen Beutel heraus, darinn zweihundert Ducaten stacken und sagte: Sie wolte ihm hiermit auch einen Mahl-Schatz geben. Folglich war die Verlobung richtig. Hat man wohl nicht Ursache bey solchen Umständen voller Verwunderung auszuruffen: «Herr, wie gar unbegreiflich sind deine Gerichte und wie unerforschlich deine Wege?»

Wo lag das Moment im eben mitgetheilten Stoffe, das den Dichter zu einer dichterischen Behandlung desselben anzog? War es dasselbe, das *Göcking* anzog, die waltende Vorsehung? *Goethe* lässt sie auch in seiner Schöpfung ahnen, aber nicht mit didaktischer Absichtlichkeit hervortreten. Ihn zog das Eigenthümliche des Umstandes an, dass eine Fremde, eine Flüchtige kommen musste, um den bisher kaltgebliebenen Jüngling zu ergreifen. Darauf liess sich eine Poesie bauen.

Hier liegt auch die *Grundidee*, die *Macht der Liebe*, welche wahlverwandte Gemüther im ersten Augenblicke ergreift, den Jüngling zum Manne entwickelt, das Weib eine neue Heimat finden lässt und im Sturme der Welt, im allgemeinen Hasse die Bürgschaft der wieder zu findenden Menschheit leistet, indem sie im zweifellosen Vertrauen auf ihre Stärke ein neues Haus zu begründen wagt, wenn auch Alles umher schwankt. Die Welt ist in Revolution; aber das *deutsche Haus* gründet sich neu.

Worin wich nun *Goethe* von der Geschichte ab? Er lässt die Politik, nicht die Religion, eine fremde, nicht eine deutsche Macht die Ursache der Flucht sein; dadurch wird seine Dichtung eine allgemein deutsche, von allen bitteren Beziehungen freie. Er gewinnt überdies einen der Zeit nach näheren, der Bedeutung nach grösseren, der allgemeinen Sympathie gewisseren geschichtlichen Hintergrund. Und wie hat er den Stoff erweitert, mit Gestalten bereichert, veredelt! Wie herrlich ist das Bild Dorotheens! wie trefflich der erfundene Zug, dass sie bereits einmal, aber unglücklich geliebt, um uns sofort die Gewissheit zu geben, dass wir es hier mit einem erprobten, auf sich beruhenden, durch das Unglück geweihten Charakter zu thun haben, wohl geeignet, in stürmischer Zeit ein festes Haus zu gründen! Wie trefflich ist est be-

gründet, warum der schüchterne Hermann den Antrag, als Magd mitzukommen, vorbringt! wie meisterhaft wird dies Missverständniss benützt, um auch dem Mädchen ihr freies Liebesbekenntniss abzuringen! wie unübertroffen ist die Kräftigung und Umwandlung des Jünglings durch eine edle Liebe gezeichnet! Wie hoch steht nun der Dichter über seinem Stoffe! —

Wie *beginnt* der epische Dichter? Er führt uns wie *Homer* in medias res, in die Mitte der Vorganges, wenn er bereits auf einem künstlerischen Standpunkte steht, oder hebt mit den ersten Anfängen an, wenn er entweder der Weise der Volkserzählung noch nahe steht (wie der Dichter der Gudrun, der zwei Geschlechter lieben und sterben lässt, ehe die Enkelin, seine Heldin erscheint) oder wenn er, an poetischem Schwunge wieder ärmer geworden, nach der Krücke der Chronik greift. So die Nachfolger *Homer*'s, die *Kykliker*, welche den trojanischen Krieg mit dem Ei der Leda begannen, ähnlich den Chronikschreibern des Mittelalters, welche die Geschichte ihrer Stadt mit der Erschaffung der Welt einleiteten.

Aehnlich hätte *Goethe* mit dem Brande der Stadt — vor dreissig Jahren — und der unter ähnlich stürmischen Verhältnissen gewagt geschlossenen Verbindung der Aeltern beginnen können. Er hebt aber nicht einmal mit *Hermann*'s Ausfahrt und dem ersten Zusammentreffen der Liebenden, sondern mit einer Schilderung des Hauses an, aus dem der Held des Gedichtes hervorgeht, in welche dann die Erzählung von den Auswanderern gewandt eingeflochten ist. Wir lernen zunächst den *Boden* kennen, auf welchem das Ereigniss spielen soll, werden vorbereitet, zu steigender Theilnahme eingeladen, während der Dichter das Interesse nicht mehr zu erhöhen vermocht hätte, wenn er mit dem für Hermann so entscheidenden Lebensmomente sofort begonnen hätte.

Die Gewandtheit des Dichters wird sich in der Weise zeigen, wie er das Frühergeschehene später einzuschieben versteht. Es kann dies an drei Orten geschehen —

Da, wo die Erzählung desselben in den gegenwätigen Verlauf fördernd oder auch hemmend eingreift —

Da, wo eine Erzählung einen wirklichen Stillstand der Handlung künstlich denken kann —

Da endlich, wo der Dichter, um nicht zu rasch vorzugehen oder um noch lebhafter zu spannen, auf etwas Anderes ableiten und einen künstlichen Stillstand erzwingen will.

Wir erfahren das erste Zusammentreffen aus Hermanns Munde dem Vater gegenüber, erfahren damit zugleich die mächtige Umwandlung des Helden und den widersprechenden Sinn des Vaters. Die Erzählung dient demnach hier, die Handlung zu fördern, indem sie Ursache ist, dass wir mit dem Haupthemmniss eines ruhigen Fortganges bekannt werden. Eben so vortrefflich ist der Augenblick gewählt — Dido gegenüber —, wann in der «Aeneide» Aeneas die Zerstörung Trojas erzählt. Er belebt nicht nur den Ruhepunkt der Handlung, sondern erklärt auch ihren Fortgang, die wachsende Liebe und Bewunderung Dido's.

Solche Einschiebungen dienen dem Dichter auch als *retardirende Motive*, welche gleich Nebenhandlungen oder Episoden den geraden Gang der Handlung zu hemmen geeignet sind. Zu hemmen: denn die dramatische Handlung stürmt wie ein riesiger Wasserfall vorwärts, die epische liebt dagegen den Lauf des Mäander und scheint oft in Krümmungen wieder weit zurückzugehen.

Goethe, dem wir den Ausdruck «retardirende Motive» entlehnen, zählt in seinen mit *Schiller* gemeinsam gepflogenen Untersuchungen über den Epiker und Dramatiker fünf Arten von Motiven auf:

I. *Vorwärtsschreitende*, welche die Handlung fördern; deren bedient sich vorzüglich das Drama.

II. *Rückwärtsschreitende*, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen; deren bedient sich das epische Gedicht fast ausschliesslich.

III. *Retartirende*, welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern; dieser bedienen sich beide Dichtarten mit dem grössten Erfolge.

IV. *Zurückgreifende*, durch die Dasjenige, was vor der Epoche geschehen ist, hereingehoben wird.

V. *Vorgreifende*, die Dasjenige, was nach der Epoche des Gedichts geschehen ist, antizipiren; beide Arten braucht der epische wie der dramatische Dichter, um sein Gedicht vollständig zu machen.

Wir kommen auf diese Briefstelle zurück.

Schon *Homer* verstand — trotz Walter *Scott* und *Sue* — diese epische Technik, das Fallenlassen und Aufnehmen der Fäden. (Vgl. *Gottschall*, Poetik S. 341.) So führt er uns Telemach, der nach dem Vater auszog, vor, wie er nach Ithaka heimkehren will, theilt uns mit, dass die Freier dem Sohne des Odysseus auflauern und schreckt uns sogar durch einen unheilverkündenden Traum der Penelope:

Aber die Freier im Schiff durchsegelten flüssige Pfade,
Stets des Telemachos Mord in grausamer Seele bewegend.
Mitten liegt in dem Meer ein Eiland schroff von Geklippe,
Dort wo Ithaka scheidet der Sund von der felsigen Samos,
Astoris, nicht sehr gross; da empfängt mit doppelter Einfahrt
Schiffe der Port; hier lauernd erwarten ihn die Achaier.

Und nun bricht *Homer* ab, erzählt uns die Geschicke des Vaters in einer langen Reihe von Gesängen und lässt uns in banger Sorge, wie es dem Sohne ergehe oder — richtiger gesagt — ergangen sei.

Der Dramatiker kennt diese Art des Abbrechens nicht, wie er denn auch die Spannung mehr auf die innere Entwicklung, als ein äusserliches Geschehen lenken will. Er spitzt die Abschlüsse ebenfalls zu einem Effekte, aber zu einem, der wirklich eintritt, nicht noch erst zu erwarten ist. Es wäre ein epischer Aktschluss, wenn man einen Aufzug in dem Augenblicke schlösse, in welchem die Helden eines Zweikampfes aufeinander zustürzen, der Dramatiker fährt hier noch fort, vollendet das «Geschehende» und lässt den Einen sinken. Nun beginnt wieder innerliches Leben und Thun und eine neue, auf dieses gerichtete dramatische Spannung.

Der Epiker, mit seinem Helden in das Geschick ergeben, schliesst versöhnend und mit Vorliebe beglückend ab: Troja wird erobert, Odysseus kehrt heim, Aeneas wird Stammvater eines neuen, später Troja an den Griechen rächenden Reiches, Wilhelm Meister vermält sich mit Natalie, Albano mit Idoine. Selbst die Wahlverwandtschaften verklingen in der Romantik einer christlichen Kapelle. Nur Werther reisst schmerzlich ab, ohne Trost, ohne Sühne.

Wir sagten, die Welt trage im Epos den Helden. Daher ist die Schilderung dieser Welt geboten, eine reiche Natur- und Kulturmalerei. Der neuere Roman geht hierin oft sehr weit, mit *Stifter*'schen «Studien»mappen unter dem Arme. *Ossian* überladet sich mit Landschaftsbildern, an denen *Homer* noch arm ist.

Auch das *Kostüm* darf den Helden nicht drücken, ihm nicht wie die Garderobe eines Maskenballs oder alte ungewohnte Rüstungen sitzen. Wir wollen, wie auch in Bildern, die Illusion *getragener* Kleider; wir sehen lieber, wie sich die Gestalten in den Kleidern *bewegen* als wie sie es tragen.

Diese Malerei des Aeusserlichen und Zuständlichen lässt einen Vergleich der epischen Dichtung mit dem *Gattungsbilde* zu. Diese stellt auch mehr die Gattung als das Einzelne dar, und wenn — so doch mit einem breiten Hintergrunde. Das Drama kennt den Einen Helden, der den Blitz auf sich zieht, das Epos und der Roman stellen Reliefreihen auf. In diesem Sinne ist die epische Dichtung demokratisch, auch dem Volksursprunge näher; das Drama beruht auf einer Monarchie des Charakters.

Diese ganze Darstellung begründet den *epischen Ton*, der ruhig, stetig sich ergiesst, über Allem steht und selbst eine milde Ironie nicht ausschliesst, jene, mit der etwa der vollendete Mann auf die kleinen Leiden und grossen Träume des Jünglings hinsehen mag, den er liebt.

Der epische Dichter führt die redenden Personen an, schreibt nicht blos ihren Namen hin und deutet schon damit an, dass er nicht hinter seinen Gestalten verschwindet, sondern sie sprechen oder schweigen lässt. Der Dialog des Epikers ist aber auch innerlich von dem des Dramatikers verschieden, breiter, geschmückter, *zweck*loser. Die epischen Gestalten scheinen zuweilen zu wissen, dass für sie keine Theaterstunde schlägt. Der Dialog, im Drama Nothwendigkeit, ist hier Zufall.

Das Gleiche gilt von der *Brief-* und Tagebuchform, welche mehr lyrischer Natur ist und Stoffe begünstigt, die reicher an innerer als äusserer Handlung sind, oder bei denen es sich empfiehlt, den Helden oder eine ruhigere «Horatio»natur als Erzähler einzuführen; hier verschwindet der Epiker wirklich, Lyrik und Drama sind vorbereitet.

Das Gleichmass des Epos spiegelt sich in den epischen Versmassen ab, von denen wir hier nur die *Stanze*, *Terzine* und *Kanzone* nachzutragen haben. Das Eigenthümliche derselben besteht nicht so sehr im Versmasse selbst als in der eigenthümlichen Stellung der Reime. Sie, denen wir später noch die *Dezime* anreihen werden, sind Versgebilde der mehr musikalisch als plastisch schaffenden romanischen Völker.

Die *Stanze* (ottava rima), welche acht Verse mit drei Reimen in folgender Stellung *abababcc* verschlingt, hat einen edlen architektonischen Aufbau, bei dem wir den goldenen Schnitt im Kleinen wiederholt sehen. Er tritt nach der sechsten Zeile ein. Die Stanze, von der schon *Schiller* sagte:

„Stanze, dich schuf die *Liebe*, die zärtlich schmachtende — dreimal
Fliehest du schamhaft und kehrst dreimal verlangend zurück“ —

begünstigt romantische Stoffe. *Tasso* schrieb das «befreite Jerusalem» in Stanzen, *Wieland* gestaltete diese in seinem «Oberon», die acht Verse, aber nicht die schwierige Reimkunst beibehaltend, zu sogenannten *freien* Stanzen.

Die Stanze lässt sich auch lyrisch verwenden, wie in *Goethe*'s

Epilog zur Glocke.

— — — — — — — —

„Er hatte früh das strenge Wort gelesen,
Dem Leiden war er, war dem Tod vertraut.
So schied er nun, wie er so oft genesen;
Nun schreckt uns das, wofür uns längst gegraut.
Doch schon erblicket sein verklärtes Wesen
Sich hier verklärt, wenn es hernieder schaut.
Was Mitwelt sonst an ihm beklagt, getadelt,
Es hat's der Tod, es hat's die Zeit geadelt.

Auch manche Geister, die mit ihm gerungen,
Sein gross Verdienst unwillig anerkannt,
Sie fühlen sich von seiner Kraft durchdrungen,
In seinem Kreise willig festgebannt:
Zum Höchsten hat er sich emporgeschwungen,
Mit Allem, was wir schätzen, eng verwandt.
So feiert Ihn! denn was dem Mann das Leben
Nur halb ertheilt, soll ganz die Nachwelt geben.

So bleibt er uns, der vor so manchen Jahren —
Schon zehne sinds! — von uns sich weggekehrt!
Wir haben alle segenreich erfahren,
Die Welt verdankt ihm, was er sie gelehrt;
Schon längst verbreitet sichs in ganzen Scharen,
Das Eigenste, was ihm allein gehört,
Er glänzt uns vor, wie ein Komet entschwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.“

Die *Terzine* (terza rima, früher *serventese*), auf deren Schwingen *Dante* durch Himmel und Hölle fährt, erinnert an den erwähnten ewiggleichen Fluss der epischen Dichtweise. Sie bildet dreizeilige Strophen, von denen je der erste und dritte Vers des vorhergehenden Terzetts mit dem zweiten des nachfolgenden reimen, oder der Mittelvers mit der ersten und dritten Zeilen des folgenden Terzetts. Dort sinkt, hier steigt die Wirkung, weil *Zwei* als Echo dem *Einen* folgen. Damit der letzte Mittelvers nicht reimlos bleibt, muss ein einzelner Vers als Abschluss nachfolgen.

Die Terzine mit ihrem verschlungenen, *un*endlichen Charakter, empfiehlt sich zu mystischen, religiösen Stoffen.

Auch die Terzine wird lyrisch verwendet werden können. Als Probe:

Wein und Weinen.

(von Fr. *Rückert.*)

1. Hör an und lern in Deinem Geist erkennen,
Wie tief die Wahrheit in dem Worte *spielt*,
Das blöde Weisheit wol mag Zufall nennen.

2. Wenn sich Dein Aug im eignen Balsam *kühlt*
Von seinem Schmerz, so nennest du es Weinen;
Ein sanfter Laut, bei dem man Thränen *fühlt*.

3. Und wenn der mütterliche Schoss aus reinen
Glutadern Dir die Milch der Freude schickt,
So wird auch sie in Deinem Mund zu Weinen.

4. Wie Schmerz und Lust in Eines sich verstrickt,
So Wein und Weinen ist in Eins erklungen;
Wenn Du es weisst, sag, welches mehr erquickt.

5. Die schönste Thräne, welche, süss durchdrungen,
Von Sonneninbrunst Dir die Erde weint,
Als goldner Wein ist sie für Dich entsprungen.*

6. Die schönste Rebe, welche Dir erscheint
Vom Paradies und es Dir lässt geniessen,
Ist Liebe, die mit Dir sich weinend eint.

7. So viel der Beeren an der Traube spriessen,
Und so viel Thränen, die geronnen hangen,
Um mild an Deinem Kusse zu zerfliessen.

8. So viel im Auge Thränen Dir zergangen,
Als so viel Trauben werden sie geronnen,
Dir einst am Baum der Liebe fruchtend prangen.

9. Hat nicht der Rebstock Augen selbst gewonnen,
Um dieser Augen Thränensaft dem Zecher
Zu brauen wunderbar zum Rausch der Wonnen?

10. Hat nicht das Auge sich gehöhlt zum Becher,
Der mit dem milden Wein sich füllend schwillt,
Von dem gesänftigt Hasser wird und Rächer;

11. Ja selbst die Sonne kann ihr lachend Bild,
Nicht schöner als in dem Kristalle schauen,
Der aus dem Aug und aus der Rebe quillt.

12. So lass, o Sohn des Staubs, die reinen, lauen
Geschwisterfluthen um Dein Leben *schwellen*,
Um Dich mit Himmelsahnung zu bethauen,
Bis selbst Du badest in des Himmels *Quellen*.

Die *Kanzone*, episch wie lyrisch verwendbar, ein Versmass der Liebe, besteht aus fünf bis zehn Strophen, die Strophe aus neun bis zwanzig jambischen oder trochäischen Versen von ungleicher Länge. *Zedlitz*, der diese Form in seinen «Todtenkränzen» einbürgerte, besingt in ihr den Quell alles Grossen, *aller Kunst*, in folgenden herrlichen Versen:

Begeisterung.

Ein Kern des Lichts fliesst aus in hundert Stralen;
Die gottentflammte Abkunft zu bewähren,
Begeisterung ist die Sonne, die das Leben
Befruchtet, tränkt und reift in allen Sphären!
In welchem Spiegel sich ihr Bild mag malen,
Mag sie im Liede kühn die Flügel heben,
Mag Herz zu Herz sie streben,
Sie sucht das Höchste stets, wie sie's erkennet!
Längst im Gemeinen wär' die Welt zerfallen,
Längst wären ohne sie zerstäubt die Hallen
Des Tempels, wo die Himmelsflamme brennet;
Sie ist der Born, der ew'ges Leben quillet,
Vom Leben stammt, allein mit Leben füllet.

Was auf der Erde Grosses je geschehen,
Im Busen derer ist es nicht entsprossen,
Die antheillos sich schaukeln auf den Wogen
Der üpp'gen Lust, von hohlem Schaum umflossen!
Das Auge, das die neue Welt gesehen
Auf jenem andern fernen Erdenbogen,
Das durch die Nacht geflogen,
Die unbekannte, die sie überdecket;
Das sie gesehn mit Wunderglanz erfüllet,
Als dichte Schleier sie noch eingehüllet,
Und unbeschiffte Meere sie verstecket:
Das inn're Auge war's, das sie erschauet,
Begeistrung war's, vor den den Schwachen grauet!

Und weh! wann einst von dieser Erde scheiden
Begeistrung sollt, und sich zum Himmel schwingen!

Dann wird die alte Nacht uns wieder decken,
Ein Todesgraun durch's Mark der Schöpfung dringen!
Dann wird kein Trost die arme Seele weiden!
Der Frevel wird Verzweiflung, bleichen Schrecken
Aus ihren Höhlen wecken;
Der blut'ge Mord wird schreiten durch die Strassen,
Und Gott wird sein das Ich! Mit Blut begossen
Wird frech die üpp'ge Saat des Lasters sprossen,
Und ungezügelt wird der Wille lassen
Und thun, was ihm gefällt! Kein Recht wird walten,
Kein Band der Liebe mehr die Menschheit halten!

Und Ehre wird, und Grossmuth wird verschwinden,
Die Freundschaft wird ein eitel Mährlein scheinen;
Des Blutes Wallung wird zu schnödem Bunde,
Nicht Lieb und Treue mehr die Herzen einen;
Das Vaterland wird keine Söhne finden,
Um es zu schützen in des Kampfes Stunde;
Verstummen wird im Munde
Des Sängers jedes Lied! Kein Wort wird tönen
Für der getret'nen Unschuld heil'ge Sache;
Kein muth'ges Herz ersteh'n zu ihrer Wache,
Wenn Willkür, Hass und Uebermuth sie höhnen!
Dann folgt der Mensch, gleich wildem Thier der Wüste,
Dem wilden Drang nur wechselnder Gelüste! —

Doch ob die Welt mit kaltem schnödem Hohne,
Auch jene Glut verspottet und verlachet:
Ob sie auch Wahnsinn nennt das hohe Streben,
Das, von dem heilgen Sturme angefachet,
Nach Andrem trachtet als gemeinem Lohne,
Die Hand zu jenen Kränzen möchte heben,
Die in den Sternen schweben:
Ob, die nach Ellen misst, nach Pfunden wieget,
Ob sie Dich schmäht, die nie Dich konnte ehren,
Begeistrung, dich, Stern, der gezeigt die Bahnen
Zum Dache, wo der Heiland schlummernd lieget,
Doch wird ein Tempel sich, ein Thron Dir bauen!
Sie kann Dich lästern, doch sie muss Dich schauen!

Und nicht an Priestern wirds dem Tempel fehlen,
Und nicht an Treuen, die den Thron umstehen!
Doch wer sich dir geschworen zum Vasallen,
Der sei bereit, auf rauhem Pfad zu gehen;
Des Weges Mühn darf er sich nicht verhehlen,
Denn breite Bahn nicht führt in Deine Hallen!
Soll Euch der Kranz umwallen,
Schlagt Euer Ich an's Kreuz und lernt ertragen

Wie jene Tempelritter aus alten Zeiten,
Die, arm, noch zwei auf Einem Rosse reiten,
Sollt Einen Strick Ihr und Ein Schwert nur tragen!
Nicht Selbstsucht darf die Herzen Jener rühren,
Die Gottes Kreuz auf ihrem Mantel führen.

Doch Alle, die den Flammentrank getrunken,
Sind glücklich, ja, sie sinds, ich wills beschwören;
Denn ihren Ursprung haben sie empfunden,
Den göttlichen, unmöglich zu zerstören!
Die Helden, die für's Vaterland gesunken,
Siegjauchzend mit den tiefen Todeswunden,
Die sich ein Herz verbunden,
Die einen hohen, himmlischen Gedanken,
Genähret mit dem Marke ihres Lebens,
Die sich ein würdig Ziel gesetzt des Strebens
In Wirken, Lieben, Leiden, ohne Wanken,
Sie waren selig, selig zum Beneiden,
Und ihre Schmerzen wogen tausend Freuden!

——— • ———

Wir beginnen mit der ältesten Form der epischen Poesie, mit dem *Epos* (Epopöe, Heldengedicht).

Die Quelle des Epos ist die Sage, diese die Schöpfung der *jugendlichen* Phantasie eines Volkes. Wäre das Epos eine Geschichte oder auch nur die Nachfolgerin der unter einem Volke bereits entstandenen Geschichte, so würde es, ähnlich der jüdischen Chronik, alle Personen, Züge und Einzelheiten, und zwar in einer historischtreuen Reihenfolge bringen. Die jugendliche Menschheit, die kein Geschichtsschreiber ist, der Alles treu verzeichnet, behält nur jene Gestalten und jene Thatsachen im Gedächtnisse, welche sie am tiefsten ergreifen, das Wesen des Volkes und den Geist einer Zeit am treuesten wiedergeben. Die jugendliche Menschheit behandelt also den ganzen historischen Stoff nicht wie ein Geschichtschreiber, sondern wie ein Dichter; sie hält das Wesentliche fest, vermindert die übergrosse Zahl der Gestalten, die sich nur im Wege stehen, führt auch solche, die der Zeit nach weit auseinander lebten, Siegfried, Dietrich und Etzel zusammen, weil sie in der Volks-Phantasie nebeneinander leben, trägt ihre schönsten Kränze und Erinnerungen auf das beglückte Haupt des Lieblingshelden zusammen, überspringt Räume und Zeiten, lässt weg und füllt aus, wie es die ihr vorschwebende Idee gebietet und schafft somit jenes eigenthümliche Erzeugniss, das zwar noch nicht ein Kunstwerk

im gewöhnlichen Sinne des Wortes, aber entschieden ein glücklich vorbereiteter Kunststoff ist, ich meine die *Sage*. Aus der Sage geht dann das Epos des Volkes hervor. Gerade der Mangel der Zeitangaben, die dichterische Weite und Unbestimmtheit leiht der Sage hohen Reiz. Da ein Volk nur einmal ein solches Jünglingsalter erlebt, nur einmal der Natur naiv gegenübersteht, eine Naturkraft, die mit den andern, ebenfalls als Personen gedachten Naturkräften ringt, nur einmal eine *Sage* und später, bei heller gewordenem Bewusstsein eine *Geschichte* hat, so kann es auch nur Eine Zeit des Epos erzeugen. Spätere Zeiten können Epen schreiben; aber diese sind Kunst- und nicht Volksepen, ausschliesslich Erzeugniss Einer Phantasie, nicht das gemeinsame Produkt eines Sängergeistes und der Phantasie *des Volkes*. Die passendere Dichtform solcher späteren Zeiten ist der Roman oder das Drama.

Epos heisst Wort, es ist, sagten wir, das lebendige Wort, auf dessen Schwingen die Kunde der Vergangenheit zu uns gelangt; das Epos ist daher auch ein für den *öffentlichen* Vortrag geschaffenes Gedicht; es will gesungen und vernommen, nicht gelesen werden; es wendet sich nicht an den Einzelnen in seiner Stube, wie es auch nicht von einem Einzelnen ersonnen wurde; es will, vom *ganzen Volke* erschaffen und (nur durch den Sänger als sein Organ vermittelt,) vom ganzen Volke wieder vernommen sein, auf offenem Marktplatze.

Schon vor *Homer*, dem hellleuchtenden Manne des Epos, treten solche Sänger auf, wie Morgensterne, welche die nahende Sonne verkünden. *Homer* nimmt in seinen Werken selbst solche Vorgänger an; das Volk lauschte ihnen, das neueste Lied war ihm schon damals das willkommenste. Diese Vorboten wurden nur über *Homer* vergessen bis auf einen *Phemios* oder *Demodokos*, von denen wir nur deshalb noch sprechen können, weil *Homer* grossmüthig oder dankbar sie selbst nennt. *Leonidas* von Tarent singt von *Homer*:

Wenn auf feurigem Wagen die Sonn' an dem Himmel herauffährt,
Schwinden die Sterne dahin, und es erblasset der Mond.
Also erloschen vor Dir, *Melesigenes*, Scharen der Sänger,
Als Du das stralende Licht himmlischer Musen erhobst.

Homer, an dem Wendepunkte zweier Zeitalter stehend, wie später ein *Shakspeare*, war der Prophet des Griechenvolkes, der Gesetzgeber desselben wie *Moses*. Er schuf die griechische Nationalität, indem er sie im rechten Augenblicke des Werdens derselben und in ihren

wesentlichen Zügen im Spiegel seiner Dichtung auffing und festhielt. Ja, *Homer* hat sogar eine bleibende politische Macht geübt, er hat das einzigbestehende Band um die griechischen Stämme geschlungen. Kein gemeinsamer *Staat* verband dieselben, selbst der gemeinsame oberste *Gott* Zeus nur locker. Was nicht Staat und Religion, musste hier die Kunst leisten. Wie *Schiller* und *Goethe* uns in trübster Zeit und mitten in der Zersplitterung der Stämme zu einer Nation zusammenhalten, so verband *Homer* das griechische Volk, ja noch mehr, *er schuf es*, indem er an die Spitze des griechischen Lebens ein Kunstwerk stellte, in welchem eine *alte gemeinsame That aller griechischen Stämme* gefeiert wurde, der Zug nach Troja.

Die Iliade war die Bibel der Griechen, die Quelle der Religion und der Sitte.

Sie kennen den gelehrten Streit über *Homer*. *Wolf* zerriss ihn zuerst, *Lachmann* folgte, heute wirkt der geistvolle *Köchly* noch in diesem Sinne. *Homer* soll nur eine sagenhafte Gestalt, seine Epen sollen nur Mosaik sein, aus einzelnen von Verschiedenen verfassten Liedern zusammengesetzt. Das Volk schuf diese Werke, rufen die Einen — nein, eine einzelne Persönlichkeit hat sie geschaffen, antworten die Anderen, nur ein einheitlicher Künstlergeist kann einheitliche Kunstwerke erzeugen. Jene gefallen sich darin, Widersprüche zwischen den einzelnen Gesängen zu entdecken, welche freilich auch späteren Verstümmlern und Verwässerern zur Last fallen können, diese heben das Planmässige hervor. Jenen kommt die Iliade, diesen die in der That mehr aus Einem Gusse geschaffene Odyssee zu Hülfe.

Sie werden bereits gesehen haben, dass beide Parteien, die wir auch in der Angelegenheit des Nibelungenliedes wiederfinden, Unrecht und Recht haben.

Gewiss hat kein Poet die Iliade aus seinem Kopfe ersonnen, wie etwa *Dante* die göttliche Komödie, aber gewiss konnte sie eben so wenig wie die Welt durch Zufall entstehen. Ich glaube, *Cicero* sagt gelegentlich: wenn man auch alle Buchstaben hätte und sie durcheinander schüttelte, es gäbe doch keine Iliade. Der Stoff war vom Volke vorbereitet, in einzelnen Liedern von Vorgängern auch bearbeitet worden; aber zu einem grossen Ganzen, zu einer einheitlichen Schöpfung gestaltete doch erst *Homer* die Sage. Erst er *stimmte* die Bruchstücke.

In ihm wirken daher Freiheit und Nothwendigkeit; das Volk dichtet durch ihn; er gibt dieser ihn überwältigenden Offenbarung nach, er

schreibt nieder, was der griechische Volksgeist ihm in die Seele flüstert; aber er ist zugleich die Person selbst, in welcher dieser Volksgeist zu einem Brennpunkte zusammenfloss. Niemand war so sehr das griechische Volk selbst als er. Daher haben Jene Recht, die in der Iliade die *Schöpfung eines Volkes*, wie Jene, die in ihr das *planvolle Erzeugniss eines Künstlers* sehen. *Homer* war Prophet; er hatte auszusprechen, was in der Seele seines Volkes lag. Das Volk schuf die Sage, den *Inhalt* — er die künstlerische *Form.*

Ueberall, auch bei uns Deutschen, macht das Epos diese Entwicklung durch: Zuerst entsteht die Sage; dann gehen aus ihr einzelne Lieder hervor; endlich erscheint der Sänger, der die Bruchstücke zusammenfügt. Schon der Name *Rhapsode*, so hiess der Sänger des griechischen Epos, deutet darauf hin: ῥάκτειν ἀοιδήν heisst einen Gesang aneinanderreihen, die einzelnen Abenteuer eines Helden verbinden. Homeros selbst heisst Zusammenfügen. So ist auch das Nibelungenlied aus Liedern — im höchsten Sinne des Wortes — zusammengefügt worden — der Name unseres *Homer* ist noch unsicher — aber auch hier nicht in dem Sinne, als ob der Verfasser des Nibelungenliedes nur ein Sammelwerk geschaffen hätte, sondern in dem, dass er den in einzelnen Liedern behandelten Stoff vor sich hatte, überschaute und mit freiem künstlerischen Geiste gestaltete.

So legt der Meister die letzte aber entscheidende Hand an den von Schülern und Gehülfen behauenen, roh gestalteten Marmorblock. —

Das echte, noch aus dem Volke unmittelbar entsprungene Epos fordert eine grosse, das Schicksal einer Nation oder der Menschheit einscheidende Begebenheit. Jedes Volk erinnert sich *eines* Moments, der das Dasein desselben entschied; freilich findet nicht jedes einen *Homer*, bringt nicht jedes die Vorbedingungen einem solchen Genius entgegen.

Die *Iliade* feiert die erste gemeinsame That des Griechennamens; die *Aeneide*, die freilich mehr Kunst- als Volksepos zu nennen ist und nur halb hierher gehört, eröffnet die Perspektive eines neuen Weltreichs; das *Nibelungenlied* lässt Ost und West Europa's zusammenstossen, ein Echo der Völkerwanderung; die *Messiade* richtet das Kreuz der Erlösung auf. Die Sonnenblitze der Geschichte, die Zeugungsmomente neuer Zukunft, sind die Riesenstoffe des Epos.

Es ist eigenthümlich, dass nicht nur jedes grosse weltgeschichtliche Volk *eine* solche Epopöe, die wir vom späteren Kunstepos trennen

müssen, besitzt, sondern dass auch allen diesen Volksepopöen *Ein* Epos, Ein Held zu Grunde zu liegen scheint, nur von jedem Volke in seiner Weise um- und ausgestaltet.

Vergleichen wir die Gestalten eines *Siegfried* bei den Germanen, eines *Achilles* bei den Griechen, eines *Karna* bei den Indern, eines *Sijawusch* und *Isfendiar* bei den Persern, so sehen wir nicht nur im Grossen, nein, oft in den kleinsten Zügen die Verwandtschaft, ja noch mehr, die zu Grunde liegende *Einheit einer Urgestalt. Leo* und *Carriere* haben dies in schlagender Weise nahgewiesen.

Alle diese Helden werden als jugendliche Helden von Schönheit und reiner Seele dargestellt, treten später in eine Verbindung mit den ihnen feindlichen Unreinen, werden von diesen in der Blüte ihres Lebens hinterlistig gemordet, rufen aber durch ihren Untergang einen gewaltigen, vernichtenden Kampf der Rache hervor.

Diese allgemeine Verwandtschaft wiederholt sich auch in einzelnen Zügen.

Karna ist der Sohn des Sonnengottes und einer Königstochter; von seinem Vater erhält er einen ihm angewachsenen, undurchdringlichen Panzer.

Achilles wird von seiner göttlichen Mutter in den Styx getaucht und bis auf die Ferse, welche trocken blieb, unverwundbar.

Siegfried ist in der nordischen Sage, welche sein Geschick echter und vollständiger darstellt als das Nibelungenlied, das alle mythischen Züge tilgt und vermenschlicht, ein Völsung, eines Lichtgottes Sohn; er erschlägt den Drachen Fafnir, taucht sich in das Blut desselben und wird bis auf eine Stelle zwischen den Schultern unverwundbar.

In der persischen Sage ist Isfendiar nur durch einen bestimmten Zweig verwundbar.

Wie Siegfried tödtet auch Karna Drachen; die Griechen erzählen dies von Apollon selbst oder von Perseus, der eine Jungfrau Andromeda ähnlich aus der Gewalt eines Ungeheuers befreit wie Siegfried die Chrimhilde. (d. Brunhilde.)

Voll Kraft, sind diese Helden auch voll Liebe und Milde. Sijawusch und Siegfried sagen es schon in ihrem Namen: der im Siege zu erringende Friede.

Siegfried vermält sich mit einer Tochter der ihm feindlichen Nibelungen oder Niflheimer, Achilles mit der Trojanerin Polyxena; Sijawusch mit der Tochter des feindlichen Königs Afrasiab, eines Turaniers.

Obwol dem Achilles sein früher Tod geweissagt, Siegfried wie Karna durch Träume gewarnt wird, bleiben sie voll Vertrauen.

Alle diese Helden fallen durch Hinterlist, Achilles durch den tückischen Pfeilschuss des Paris, Siegfried durch Hagen's Meuchmelmord, Karna durch Ardschuna; den er niederwarf und grossmüthig schonen wollte, bis er wieder aus seiner Betäubung erwache, der dies aber mit gemeinem Verrathe vergalt.

Eigenthümlich genug bedeutet (nach *Leo*) der Name «ardschuna» einen Baum mit weissen Blüten und rothen kleinen Früchten, «Hagen» ähnlich den Weissdorn oder dem Mehlbeerbaum mit weisser Frucht und rother Blüte, zuweilen auch die wilde Rose, die ja auch weissliche Blüte und rothe Frucht trägt.

Dies erinnert uns an Isfendiar, auch an Baldur, den Götterliebling der Germanen, der nur durch eine Mistelstaude verwundbar ist. Es liegt hier ein verloren gegangener mythischer Zug zu Grunde.

An den Tod der Helden knüpft sich Troja's Fall, der Untergang der Nibelungen, das Ende Arshuna's und seiner Brüder, die Kriegsfährten des Kai Chosru.

Woher diese, hier nur in wenigen Zügen hervorgehobene Uebereinstimmung? Die Arier, das ist die nothwendige Erklärung, besassen schon vor ihrer Trennung solch einen Helden und eine Heldensage; diese war jedoch religiösen, nicht historischen Ursprungs, wurde aber von den ausziehenden Völkern selbstständig weitergebildet und wol auch mit den Namen später lebender historischer Personen verknüpft. Der *Urheld* ist aber Niemand Anderer als der *Sonnenheld*, seine Geschichte die *Ursage*.

Der Sonnenheld (die Sonne) ist der Sohn des Himmels, eine jugendliche, reine, in Schönheit stralende Gestalt. Die Morgenröthe oder auch die Erde ist seine erste Geliebte, er hat diese wach geküsst wie Siegfried die Brunhilde. Später verlässt er sie und zieht einer neuen Geliebten, der Abendröthe zu. Sie glänzt ihm entgegen; ist aber eine Tochter seiner Feinde, der Mächte der Finsterniss. Manche Zeichen, der länger werdende Schatten, warnen ihn; aber vertrauensvoll sinkt er in die Arme der Ersehnten. Die neugewonnenen Verwandten, die Söhne Niflheim's oder Turan's, des Nachtreiches, hassen aber den Lichtsohn, brechen den kaum geschlossenen Bund und tödten den Helden heimtückisch. Die Sonne ist todt und die Nacht bricht herein. Die Nibelungen haben gesiegt und das Gold der Sonne an sich gerissen,

es in der Tiefe der Erde oder dem Meere, das gegen Abend liegt, verbergend. Doch ihr Triumph dauert nicht zu lange; der Lichtgott erhebt sich, rächt seinen Sohn und erschlägt oder verscheucht die finstern Mächte, die scheu vor dem neuen Tage entfliehen.

Das ist der *alte Sonnenmythus*, das ist der Urheld der arischen Völker. Die Sonne ist der Siegfried, der Bringer des durch Kampf errungenen Friedens.

Wie diese, sind noch manche Sagen uraltes in der Religion begründetes Eigenthum der arischen Völker. Wir werden selbst in Odysseus, der verkleidet und nach langer Abwesenheit in sein Haus zurückkehrt, Penelope von bösen Freiern umgeben findet und diese zuletzt mit Pfeilen tödtet, nur eine alte Naturanschauung finden, ähnlich auch im indischen Indra, der aus seiner Verborgenheit hervortritt, den Räuber seines Thrones und frechen Freier tödtet und die neue beglückende Herrschaft der Welt beginnt. Es ist der *Sonnengott des Frühlings*, welcher nach langer Entfernung, zuerst unkenntlich und ärmlich heimkehrt, seine Gattin, die Natur, von den Mächten des Winters umlagert findet, diese mit seinen Stralen tödtet und ein neues Lichtreich über die Welt heraufführt.

Unsere Urväter haben jenen gemeinsamen Urhelden bereits vor ihrer Trennung in der Hochebene Asiens besessen, dessen Sage und tiefe Bedeutung wir heute richtiger kennen als selbst der Dichter des Nibelungenliedes, selbst als *Homer*.

Wol durfte die weissagende Gripir (in der Edda) von unserem Lichtsohne sagen: «So lange die Welt steht, bleibt erhaben sein Name.» Seine Sage liegt vor uns, verwehten, vergilbten Blättern ähnlich; nur blühen sie, von liebewarmer, verständnissmässiger Hand berührt, von Neuem auf, der Rose von Jericho ähnlich. Ein frommer Schauer durchrieselt uns, wenn wir die Sage vom Völsung enträthseln; sie ist älter als alles Geschriebene, selbst älter als die Bibel: der alte ewige Kampf zwischen Nacht und Licht tritt uns hier im Morgengrauen der Menschheit entgegen.

In der Urgestalt der Sage tritt die *Schuld* unseres Helden, wenn auch in sinnbildlicher Gestalt, deutlicher hervor als in den uns überlieferten Nachdichtungen: er fällt, weil er, der Reine, eine Verbindung mit dem Unreinen eingeht. Warum fällt dagegen Achilles in seiner Blüte, warum Siegfried? Weil dieser sich fälschlich als Dienstmann ausgab, weil er Brunhilde verrätherisch bezwang? Dass er sie einst geliebt, wusste

wol der nordische Sänger noch, der des Nibelungenliedes hatte es vergessen.

Das Epos fasst den *Tod* überhaupt nicht wie das Drama als eine Sühne des Einzelnen, sondern als das unausweichliche Los der Gattung auf, buchstäblich als ein Los, das — mit *Gottschall*'s Worten — aus dem geschüttelten Helme des Epikers fällt.

Da Zeus im sechzehnten Gesange der Ilias (Vers 442) seinen geliebten Sarpedon aus den Händen des Patroklos und vom Tode erlösen will, erinnert ihn Here:

Einen sterblichen Mann, längst ausersehn dem Verhängniss,
Denkst du anjetzt von des Tods graunvoller Gewalt zu erlösen?

Auch *andere* Götter könnten *Aehnliches* verlangen, bedeutet sie, wohl wissend, dass auch die Götter unter jenem Verhängnisse stehen.

Auf, wofern Du ihn liebst und Deine Seel' ihn betrauert,
Siehe, so lass ihn zwar im Ungestüme der Feldschlacht
Sterben — —
Aber sobald ihn verlassen der Geist und der Odem des Lebens,
Gib ihn hinwegzutragen dem Tod und dem ruhigen Schlafe,
Bis sie gekommen zum Volke des weiten Lykierlandes.
Wo ihn rühmlich bestatten die Brüder zugleich und Verwandten,
Mit Grabhügel und Säule; denn das ist Ehre der Todten.

Zeus gibt dieser *milden* Nothwendigkeit nach und

— — beträufelt mit blutigen Tropfen die Erde,
Ehrend den theuern Sohn.

Der epische Held streitet nicht wie der dramatische gegen sein Geschick, er ergibt sich demselben. Hagen hört seinen und aller Untergang aus dem Munde der Donauweiber und doch thut er keinen Schritt der Rettung; er warnt Keinen und lässt der rollenden Kugel ihren Lauf.

——— • ———

Wir haben entwickelt, warum jedes Volk, warum fast die Menschheit selbst nur Ein Epos hat.

Es hängt wol damit zusammen, warum das Epos lange für die höchste poetische Leistung gehalten wurde, ähnlich wie Richard *Wagner*'schen Gefühlsmenschen die Tonkunst oft noch heute als die höchste aller Künste erscheint.

Strenggenommen ist das Epos in dem ursprünglichen, mit der Sage eines Volkes verbundenen Sinne, wenigstens für die *Kultur*völker der Erde erstorben; doch die Form desselben lebt noch heute, freilich im Widerspruche mit unserer Zeit oder doch mindestens von ihrem Geiste nicht getragen. Wie das Volkslied von der Kunstlyrik, ist das Volksepos von einem Kunstepos beerbt worden. Dichter griffen als Einzelpersonen Stoffe auf, die sie subjektiv anzogen, oder erfanden selbst solche. Wohl ihnen, wenn das Volk diese Epen hinterher an Kindesstatt annahm und in ihnen *sich* wiederfand!

Der Gondelführer Venedig's hat *Tasso*, der persische Kameltreiber, der noch heute in den Ruinen von Persepolis den Thron des Dschemschid erkennt, *Firdusi* als Epiker gekrönt, — nicht Rom, noch Mahumed von Gasna.

Wir kennen vier Arten des Kunstepos:

I. Das *historische*, welches das Wunderbare ausschliesst und geschichtliche Helden oder Thaten verewigt; Kriege und Schlachten empfehlen sich für diese Form.

II. Das *romantische*, das sich, gerade entgegensetzt, nicht oder nur flüchtig an die Geschichte hält, die Zauberwelt des Mittelalters in Bewegung setzt, mit Abentheuern und Gefahren wie mit Glasperlen kindlich spielt und das Schicksal das rettende Horn des Oberon blasen lässt, — einer musikalischen Phantasie verwandter als dem Epos der Griechen.

III. Das *idylische* Epos, welches schon im Alterthume die Odyssee neben die Iliade, im hohen Mittelalter die Gudrun neben das Nibelungenlied gestellt hat. *Goethe* hat hier mit «Hermann und Dorothea» ein Muster geschaffen, das manche neuere Dichter, auch *Longfellow* in seiner «Evangeline», die nur leider in frömmelnden Sand verläuft, nachzubilden suchten. Hierher gehört auch *Indien*'s «Nal und Damajanti.» Die in grossen Epos zurückgedrängte Liebe wird hier zum Lieblingsstoffe, an die Stelle des Mannes tritt das *Weib*. Das *Heldenthum des Weibes* besteht in der *Treue seiner Liebe*. Penelope, Gudrun, Damajanti glänzen als Märtyrinnen ihrer ausharrenden Gesinnung; Dorothea und Nausikaa kündigen sich als ähnliche, jeder künftigen Prüfung gewachsene Charaktere an. Das idyllische Epos will einfach, anschaulich, naiv im Sinne der Antike, gemüthvoll, frei von aller Gefühlständelei, durch und durch gesund gehalten sein.

IV. Das *komische Epos*, die Kehrseite des grossen und heroischen, entweder Travestie oder Parodie. Der «Froschmäusekrieg» der Griechen ist letzteres, weil er einen gemeinen Stoff in hohem Tone vorträgt, *Blumauer's* «Aeneide» dagegen eine Travestie, die einen hohen Stoff in eine gemeine Hülle kleidet.

Homer — nehmen wir für einen Augenblick an, der Sänger des Trojerkrieges habe es nicht verschmäht, einen Kampf zwischen Zwergen, Fröschen und Mäusen zu ersinnen — hebt auch dort mit dem bei den Epikern üblichen *Rufe an die Musen* an:

Zum Beginn erfleh' ich zuerst, es komme der Musen
Lieblicher Chor in mein Herz vom Helikon, wegen des Liedes,
Das in mein Täflein ich jüngst auf den Knieen geschrieben
Einen entsetzlichen Streit, Enyalios kriegerische Werke,
Die ich begehre zu senden ins Ohr der Sterblichen alle,
Wie einst wider die Frösche die herrlich kämpfenden Mäuse
Zogen, der That nacheifernd der erdegebornen Giganten,
Wie es der Ruf bei den Sterblichen bringt. Doch so die Entstehung.

Brosamdieb, die Maus, wird von Pausback, dem Frosche, eingeladen, die Wunder des Teiches zu schauen.

Willst Du vielleicht auch solches versuchen, werd' es bequem Dir
Schreit' auf meinen Rücken, und halte Dich, das Du nicht umkömmst
Wenn ich vergnügt mit Dir in meine Wohnung gelangt bin.
Sprach's, und reichte den Rücken ihm dar. Doch jener betrat schnell,
Leichten Sprungs, mit den Pfoten den weicheren Nacken umklammernd,
Freute zuert sich hoch, wie er schaute die nahen Gestade,
Fröhlichen Sinns ob dem schwimmenden Pausback. Aber als plötzlich
Ihn die purpurnen Fluten bespületen, Thränen vergiessend
Ward er von unnützer Reue gebändiget, raufte die Haare,
Zog die Füsse zum Bauch empor, es pochte das Herz ihm
Ungewöhnlich, er wünschte so sehr ans Land zu gelangen.
Tiefauf stönet' er jetzt von kaltem Schrecken bezwungen,
Als urplötzlich erhub eine Hyder sich, furchtbarer Anblick
Beiden zugleich — und aufwärts ragte der Hals aus den Wellen.
Als sie ersah Pausback, da tauchet' er, nicht es bemerkend,
Wie er seinen Gefährten begann im Verderben zu lassen,
Taucht' in die Tiefe des Sees, und entgieng dem schwarzen Verhängniss.

Brodeag, der Vater, ruft die Mäuse zur Rache auf:

Erstlich legeten sie, an die Waden die Panzerstiefel,
Hatten grünliche Bohnen zerbrochen, und wohl sie bereitet,
Welche sie selbst in der Nacht mit emsigem Streben zernagten;
Nahmen zum Harnisch ein Vlies, umwunden mit Stroh und der Katze
Abgezogen vordem, mit verständiger Kunst es bereitend.
Schilde gewährte der mittlere Theil der Lampe, die Speere
Nadeln, grad und lang, ganz eherne Werke des Kriegsgotts.
Und es beschirmten an Helmes Statt Nussschalen die Schläfe.

Aehnlich sammelt und rüstet Pausback die Seinen:

Fröchlich errichten dann hier wir ein mäuseverderbliches Siegsmal.
Lasset, den Leib mit den Waffen geschmückt, uns alle nun stehen
Dort am schroffen Gestad, wo der Ort abschüssig vor allen.
Drauf, wenn gradanstrebend auf uns ihr Heer nun heranrückt,
Greifen wir jeden am Helm, wer nah uns entgegen dahertritt,
Stürzen alsbald mit jenem ihm selbst in den See hinunter.
Haben die Schwimmkundigen so wir im Wasser ertränket,
Als er dieses gesagt, umhüllt' er sie alle mit Waffen.
Und sie bedeckten sich nun die Waden mit Blättern der Malve,
Nahmen sich Harnische drauf von dem Spross breitgrünenden Mangolds,
Fügten auch Blätter des Kohls sich schicklich zu Schilden zusammen.
Jeder erhub zum Speer in der Hand langspitzige Binsen,
Barg sich das Haupt statt Helms im zierlichen Hause der Schnecke.
Rüstig standen sie nun auf dem hocherhabnen Gestade,
Schüttelnd die Lanzen, und jedem erhub voll Muths sich die Seele.
Zeus, die Götter berufend zum sternumleuchteten Himmel,
Zeigend das Kriegesgewühl, und die Wuth der gewaltigen Streiter,
Mächtig zugleich und unzählbar, und schwingend die bäumenden Lanzen
Wie der Kentauren Geschlecht hinwandelte, oder der Riesen,
Forschete freundlich lächelnd: „Ist nun den Fröschen ein Beistand
Wer der Unsterblichen oder den Mäusen? Und sprach zur Athene:
Stets ja springen auch sie Dir alle herum in dem Tempel
Freuen sich dort des Fetts, und was Opfer an Speise verleihen.“
Also Kronions Wort, und ihm erwiedert' Athene:
„Vater, fürwahr niemals den hartbedrängeten Mäusen
Komm' als Beistand ich, denn sie übten mir vielerlei Frevel,
Stirnband selbst und Lanzen verdarben sie wegen des Oeles.
Aber vor allen erzürnete die Seele mir, was sie verübten.
Denn sie zernagten den Schleier, den ich selbst mit Mühe gewoben,
Heftend des Zettels feines Gespinnst an den zierlichen Einschlag,
Und sie zerlöcherten mir's. Nun drängt mich der Schneider gewaltig,
Mahnet mich sehr um den schuldigen Zins, und dieses verdrüsst mich,
Denn ich webet' auf Borg, und vermag es nun nicht zu erstatten.
Aber dennoch begehr' ich auch nicht, den Fröschen zu helfen,
Ihnen doch auch fehlt dauernder Muth, und sie haben mich vormals
Aus dem Schlachtengedräng rückkehrend gar heftig ermüdet,
Die ich vom Schlummer beträufelt, und liessen mich nicht im Getümmel
Auch nur ein Weniges ruhn; ich lag schlaflos auf dem Bette,
Und mir schmerzte das Haupt, bis endlich des Hahnes Gesang scholl.
Drum wohlan, enthalten wir Götter uns, jenen zu helfen,
Dass nicht einer von uns von spitzigen Pfeilen verletzt wird.
Denn sie sind Kämpfer der Nähe, wenn ihnen ein Gott auch begegnet;
Aber vom Himmel herab lasst freudig uns schaun die Gefechte.“
Diese sprachs, es gehorcheten ihr die übrigen Götter.
Jene zugleich nun rückten auf einem Platz sich versammelnd,
Vorn ein Mückenschwarm mit grossen Trommeten, und schrecklich
Tönte der Angriffshall der Trommetenden. Aber vom Himmel
Donnerte Zeus Kronion, ein Zeichen der grimmigen Feldschlacht.

Dieser sprach's. Kronion ergreift den glühenden Blitzstral,
Erstlich donnert er laut, und erschüttert den grossen Olympos.
Drauf ihn selbst, den Blitz, Zeus furchtbar drohende Waffe,
Schleudert er rings im Schwung. Er entflog aus der Hand des Beherrschers.
All' erzitterten tief, wie er schlug, die Frösch' und die Mäuse.
Dennoch liess es nicht ab, das Heer der Mäus', und gewalt'ger
Dränget es vor, zu vertilgen das Volk der streitbaren Frösche,
Hätte sich nicht der Frösche Kronion erbarmt vom Olympos;
Alsbald sendet' er ihnen die Helfenden. Siehe, da nahte
Plötzlich mit undurchdringlichem Rücken ein Heer, krummkrallig,
Schielend, mit winkligem Gang, hartschalig mit Scheren am Maule,
Knöcherner Art, plattrückigem mit schimmernden Schultern und schiefem
Bein und nerviger Krall', auf der Brust die Augen und handlos.
Füsse sind acht- und das Haupt zweispitzig, aber man nennt sie
Krebse. Sie kniffen mit zackigem Mund die Schwänze der Mäuse,
Füss' und Hände zugleich, dran bogen die Lanzen sich rückwärts;
Aber es fürchteten sie die elenden Mäus', und vermochten
Nicht zu bestehn, und eilten zur Flucht. Nun tauchte die Sonne,
Und es vollendete sich des Kriegs eintägiges Schicksal.

Vischer lehnt zwar die Möglichkeit eines komischen Epos ab; aber wir sehen nicht ein, warum die Komödie neben der Tragödie möglich sein soll, ein komisches Epos als Gegenbild des heroischen dagegen unmöglich; der Dichter wird nicht nur die heiteren Seiten des Lebens abspiegeln, das Hässliche geisseln, er wird die ganze Weltgeschichte in einem Zerrspiegel auffangen dürfen. *Voltaire* hat es in der «Pucelle» versucht; *Heine* wäre der Geist gewesen, die Historie durch die Spiessruthen des Humors zu jagen, Alles scheinbar dem Gelächter preiszugeben und doch mitten unter den Dornen Rosen und Lorbeer dem wahrhaft Schönen und Grossen aufkeimen zu lassen. Wir erwarten einen solchen Aristophanes des komischen Epos, der die zeichnende Karikatur meisterlich zu Hülfe rufen könnte. Er müsste ferne von aller Gemeinheit stehen und dürfte eher ein Menschenfeind als ein Libertin sein. Die Menschheit müsste vom höchsten und strengsten Standpunkt des Ideals gegeisselt werden.

Ein Anlauf hiezu ist auch in der *Thiersage* geschehen, an der wir hier vorübergehen, um sie im Zusammenhange mit der *Fabel* zu behandeln. *Goethe* hat auch hier (im «Reinecke Fuchs») eine bahnbrechende That vollzogen, die innerhalb des Epischen gar keine, auf der Bühne in Otto *Girndt* (Berlin) nur schwache, aber um des Versuches willen anerkennenswerthe Nachfolge gefunden hat.

V. Das *religiöse Epos*, welches eigentlich vom historischen nicht abzutrennen wäre, ist von *Dante*, *Milton*, *Klopstock* zu einer selbstständigen Dichtform erhoben worden; es gewinnt eine Welt des Wunderbaren an den Gestalten des Himmels und der Hölle und hat den Vorsprung eines volksthümlichen, ja eines menschheitlichen Stoffes.

Der grossartigste Versuch war *Dante*'s «göttliche Komödie», der uns durch Himmel, Fegefeuer und Hölle und gleichzeitig durch die ganze Weltgeschichte führt, über alle Gestalten derselben zu Gerichte sitzend. *Warum hat kein neuerer Dichter einen zweiten ergänzenden Versuch gewagt?*

Die neue Zeit wird vielleicht *Dante*'s Spuren folgen und das religiöse in ein philosophisches Epos umbilden.

——— • ———

Das Epos, in welches *Byron* ein wildes subjektives, die Form zerbröckelndes Element einführte, zerfaserte in neuerer Zeit zu *Romanzenkränzen*, einer bequemen Form, in welcher die Oesterreicher *Lenau*, *Grün*, *Meissner*, *Hartmann* mit Vorliebe sich ergiengen, auch *Redwitz* am Arme der Amaranth und *Roquette* auf der Brautfahrt Waldmeister's, welche nach Junker Walther's ultramontanen Ausflügen wahrhaft gesundend wirkte.

Es verräth immer eine Schwäche des Formtalents, dass diese Mischung des Lyrischen und Epischen das strenge Epos verdrängte, oder doch einen unruhigen, von der Tendenz erregten Geist, der sich einer gleichmässigen, dem Epos entsprechenden, ruhigen Darstellung entzieht.

Die Frage ist mehrfach angeregt worden, ob das grosse Epos nicht neu zu beleben wäre.

Schelling schlug Stoffe aus der Zeit der Kämpfe zwischen dem Christen- und dem Heidenthume vor («Thekla» von *Heyse*), *Schiller* hatte die neuere Geschichte im Auge, er selbst hatte in verschiedenen Epochen seines Lebens an Moses, Gustav Adolf und Friedrich den Grossen gedacht.

Wie die Plastik innerhalb der bildenden Künste, würde ein neues Epos in formeller Beziehung von grosser Rückwirkung auf die anderen Dichtungsarten sein und einen sittlichen Einfluss üben, dem die Kameliendamen, die neuen Penelopen, weichen müssten.

Die grossen Helden der Weltgeschichte mit einem in die Breite gehenden Kampfe, weite Zeiten und Länder, Massenbewegungen würden

sich noch heute dem Epos darbieten, Stoffe wie Alexander der Grosse, Paulus, Kolumbus, Attila, die Völkerwanderung, Napoleon, die deutschen Freiheitskriege.

Das Jubileum der Leipziger Schlacht gieng vorüber, ohne dass dieser herrliche Stoff seinen Homer gefunden hätte.

Schiller schreibt über unser Thema an *Körner:*

«Die Idee, ein episches Gedicht aus einer Aktion Friedrichs II. zu machen, ist gar nicht zu verwerfen, nur kommt sie 6 — 8 Jahre für mich zu frühe. Alle Schwierigkeiten, die von der so nahen Modernität des Sujets entstehen, und die anscheinende Unverträglichkeit des epischen Tones mit einem gleichzeitigen Gegenstande würden mich so sehr nicht schrecken. Ein episches Gedicht im 18. Jahrhundert muss ein ganz anderes Ding sein als eines in der Kindheit der Welt. Und eben das ist's, was mich an dieser Idee so anzieht. Unsere Sitten, der feinste Duft unserer Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz Alles muss auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer schönen harmonischen Freiheit leben, sowie in der Iliade alle Zweige der griechischen Kultur anschaulich werden. Ich bin auch gar nicht abgeneigt, mir eine Maschinerie (ist das nicht ein Vorurtheil?) dazu zu erfinden, denn ich möchte auch alle Forderungen, die man an den epischen Dichter von Seiten der Form macht, haarscharf erfüllen. Diese Maschinerie aber, die bei einem so modernen Stoffe und in einem so modernen Zeitalter die grösste Schwierigkeit zu haben scheint, kann das Interesse in einem hohen Grade erregen, wenn sie eben diesem modernen Geiste angepasst wird. Es rollen allerlei Ideen darüber in meinem Kopfe trüb durcheinander; aber es wird sich noch etwas Helles daraus bilden. Aber welches Metrum ich dazu wählen würde, erräthst Du wol schwerlich. — Kein Anderes als die ottave rime. (*Schiller* hat selbst die Aeneide *Virgil's* in dieser Stanzenform zu übersetzen begonnen.) Alle anderen, das jambische ausgenommen, sind mir in den Tod zuwider, und wie angenehm müsste der Ernst, das Erhabene in so leichten Fesseln spielen! wie sehr der epische Gehalt durch die weiche sanfte Form schöner Reime gewinnen. *Singen* muss man es können, wie die griechischen Bauern die Iliade, wie die Gondoliere in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jerusalem. Auch über die Epoche aus Friedrich's Leben, die ich wählen würde, hab' ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche seinen Geist unendlich poetischer entwickeln lässt. Die Haupt-

handlung müsste, wo möglich, sehr einfach und wenig verwickelt sein, dass das Ganze immer leicht zu übersehen bleibe, wenn auch die Episoden noch so reichhaltig wären. Ich würde darum *immer* sein ganzes Leben und sein Jahrhundert darin anschauen lassen. Es gibt hier kein besseres Muster als die Iliade.»

Ein *ganzes Gesetzbuch* liegt in diesen Worten: *Geht hin!*

Vischer sagt: «Die epische Poesie habe nur zwei Hauptformen erzeugt, das griechische Epos und den modernen Roman.»

Zwischen beiden liegen Uebergangsformen:

I. Die poetische Erzählung.

Der Begriff derselben ist, abgesehen von dem kleineren Umfange der Darstellung, schwer festzustellen; sie ist vielfach als Nothschublade für alle jene kleineren epischen Dichtungen verwendet worden, welche in keines der bestimmter charakterisirten Fächer passt. Sie kann ernst und heiter, selbst in Prosa geschrieben sein; zu düstre Tragik bleibt wol ferne; der Grundcharakter dürfte am ehesten der der Anekdote, einer hübschen *Begebenheit* sein, die als solche ein flüchtiges Interresse hervorruft.

II. Die Idylle.

Wie dort die Begebenheit, wiegt hier der *Zustand* vor, die breite Ausmalung einer Lebenslage, eines Stilllebens, einer im Gleichmass der Tage oder der Stimmung waltenden Persönlichkeit. Friedrich *Richter* nennt sie die «epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung». Der griechische Name eines «kleines Bildes» (εἰδύλλιον) passt vortrefflich; es werden hier keine Haupt- und Staatsaktionen, kein Theatrum mundi vorgeführt, sondern die kleine Welt, welche die ungeschichtlichen, in der Natur oder zwischen ihren vier Wänden oder in der Tretmühle der lieben Gewohnheit verweilenden Menschen um sich her erbauen. Die Vorgänge sind einfach, mehr solche, welche das ganze Geschlecht, als ausgeprägte individuelle Naturen allein treffen: Liebe, Ehe, Taufe und Tod. Der Krieg wiederspricht der Idylle, nicht aber der Krieger auf der Wachtstube, im Friedenslager; die Personen gehen hier nicht unter, aber sterben unter der Zurückrufung der «schönsten Stunden» in den «letzten Stunden». Sie sind nicht immer Fischer und Hirten, auch Schullehrer, die eben der Regulative entlaufen und Ferien geniessen, — Pfarrer, die auf einem ein-

samen Dorfe sinnend über der Bibel sitzen und trotz des hohen Nordens, in den das Schicksal ihn verschlug, der verklungenen Jugendliebe ein warmes Nestchen der Erinnerung bewahren, — arme Künstler, welche viele Lorbeerblätter und wenig Fleisch dazu besitzen, oder wohlhabende Provinz-Dilettanten, um welche *Haydn*'sche und *Mozart*'sche Quartette ein wohlthuendes Freundschaftsband schlingen.

Die Idylle kann sich auch der dramatischen Form bedienen; doch wird sie zu dieser immer nur in einem äusserlichen Verbande stehen; eine dramatische That widerstrebt der Ruhe der Idylle; die Figuren derselben arbeiten wol, aber sie handeln nicht; die Breite der epischen Darstellung, der Hexameter, der behaglich schildernde Styl sind hier am Orte. Sizilien, das von der Natur reichbegünstigte Land, war die Wiege der Idylle. *Gessner* versuchte, sie das Hauskleid der Prosa tragen zu lassen; diese Form ist gegenwärtig die herrschende, seit die *Dorfgeschichte* die Stelle der alten Idylle eingenommen hat. *Auerbach*, *Rank*, Jeremias *Gotthelf* (ich denke an das herrliche «Geld und Geist»), August *Silberstein* sind hier ehrenvoll zu erwähnen. Die Dorfgeschichte war eine Rückkehr zu der Natur und zum Urquell aller Poesie, zum Sein und Leben des Volkes. Der Reiz, der uns zum Volksliede zieht, umspielt auch sie, welche sich mit Volkssitten, Festen, Sprichwörtern und Sagen zu schmücken und uns in die Kindheit zurückzuversetzen weiss, in der uns das Volkslied alle Kunst und das Märchen alle Weltgeschichte ersetzte. Dieses ethnographische Element darf freilich das poetische nicht überwuchern; dieses gibt den Blumenduft, jenes nur den Erdgeruch.

—— • ——

Diesen athmen auch

III. *die Sage* und IV. *das Mährchen.*

Beide schöpfen aus dem Volke, aus dessen Kindheit oder kindlich gebliebenen Anschauung. Die Sage unterscheidet sich vom Mährchen wesentlich dadurch, dass sie an einen bestimmten Ort, an einen bestimmten Zeitraum geknüpft ist oder sich zu knüpfen sucht, dass sie den Anspruch erhebt, Geschichte zu sein und wol auch in historischem Grunde wurzelt, dass sie noch den Charakter *unverarbeiteten* künstlerischen Stoffes trägt. Die Sage ist demnach mehr Quelle der Dichtung als eine Dichtungsart selbst. Je treuer, je unverfälschter sie uns überliefert wird, desto willkommener ist uns ihr Sammler. Sie

trägt das leichte Gewand der Prosa und wartet den Dichter, der um sie freit, und das Brautkleid des Verses noch ab.

Das Mährchen behandelt den Menschen als Kind und verwandelt die trockenen Begriffe in Bilder, die sorgsam umhüllte Wahrheit in lieblich ergötzende Schönheit. Es ist das unehliche, vaterlose Kind der Phantasie und wendet sich ausschliesslich an die Phantasie.

Goethe spricht den Zweck des Mährchens (in «Wahrheit und Dichtung») dahin aus: «die Neugierde zu erregen, die Aufmerksamkeit zu fesseln, zu voreiliger Auflösung undurchdringlicher Räthsel zu reizen, die Erwartungen zu täuschen, durch das Seltsame, das an die Stelle des Seltsamen tritt, zu verwirren, Mitleid und Furcht zu erregen, besorgt zu machen, zu rühren und endlich durch Umwendung eines scheinbaren Ernstes in geistreichen und heitern Scherz das Gemüth zu befriedigen, der Einbildungskraft Stoff zu neuen Bildern und dem Verstande zu fernerem Nachdenken zu hinterlassen.»

Das Mährchen, der Gegensatz alles Materiellen, vernichtet alle Materie, indem es sie vergeistigt und die ganze Natur mit einer Welt von Geistern bevölkert. Die Materie will an strenge Naturgesetze gebunden sein; das Mährchen zerschlägt sie mit seinem Zauberstabe und proklamirt das Wunder. Es will daher geglaubt sein — nur Kinder thun ihm diesen Gefallen und sind daher sein willkommenstes, zu der Beurtheilung auch kompetentestes Publikum — oder begehrt, dass man wenigstens für die Zeit des Zuhörens eine gläubige Miene mache.

Pädagogen haben das Mährchen oft bekämpft, weil es eine Lüge sei und die Phantasie mehr aufrege als leite, mit Trug erfülle und nicht läutere. Mögen sie lieber, statt das Mährchen an sich, das moderne süsslichere oder pietistisch flimmernde bekämpfen. Das gute Mährchen bringt einen Schatz von Weisheit in der harmlosen Gestalt von Spielzeug, goldene Aepfel in silberner Schale.

Das Mährchen, die Arabeske der Poesie, tritt uns im gewöhnlichen Leben als *Traum* entgegen; beweist dieser Umstand nicht seine in der Natur des Menschen begründete Existenz? Wie unsere Phantasie sich von der materiellen Welt abwendet, fängt sie Wunderbares zu ersinnen an. Der Traum scheint zwecklos, und doch spielt unsere Seele ihre geheimsten guten und bösen Regungen, ihr Hoffen und ihr Bangen in diese Gaukelwelt hinein. Wer alle Träume deuten könnte!

Deuten? Sträubt sich denn der Traum und das Mährchen nicht dagegen? Gleicht es nicht selbst jenem stillen frommen Gnomenvolke,

das unsere Väter bedient und belehrt haben soll, aber nicht befragt, nicht beobachtet, nicht über seinen Ursprung ausgeforscht sein wollte. Wenn man hinter den verborgenen Vogelfuss kam, husch waren die Kleinen entflohen. Gerade so entflieht das — *gedeutete* Mährchen. Es ist reizlos wie das *gelöste* Räthsel.

Das Mährchen kann in Versen wie in Prosa geschrieben sein; es wird nie tragisch werden, doch ernst sein können, wenn es schon das Naive liebt.

Es gibt dramatisirte Märchen, strenggenommen ein Widerspruch. Das Drama will freie bewusste That, während die Welt der Wunder nur Zufälle und Schickungen kennt. *Shakspeare*'s «Sommernachtstraum» zeigt die Aufhebung der menschlichen Freiheit recht deutlich; ein Paar Tropfen von Zauberkräutern trüben Blick und Wille. Ganz passend ist die Handwerkerkomödie eingeflochten und erinnert uns, der Kritik die Spitze abbrechend, daran, dass das ganze bunte Getreibe nur Spiel und Scherz, Komödie und *nicht* Leben oder ein echtes Bild des Lebens, ein *wahres Drama* sei.

Das Märchen ist seinem ganzen Wesen nach episch, ein «Geschehen», eine «Geschichte», Vegangenheit in jedem Sinne.

V. *Die Legende*

ist eine Art der Sage, nur darin eigenthümlich, dass sie ihren Stoff der christlichen Ueberlieferung entlehnt; sie liebt das Wunder wie das Mährchen, knüpft es aber nicht an die Natur, sondern an den Geist, an den Glauben, der Berge versetzen kann. Der Inhalt, welcher ernst, aber auch naiv sein kann, ist den Lebensgeschichten der Heiligen entlehnt, aus welchen dem Volke beim öffentlichen Gottesdienst vorg*elesen* zu werden pflegte. Daher der Name. Das kindliche deutsche Gemüth pflegte die Legende mit Vorliebe.

Glanzpunkte unserer deutschen Poesie sind

VI. *Die Ballade* und VII. *Romanze.*

Sie haben beide das Gemeinsame einer episch-lyrischen Erzählung in Gesangsform; das Trennende ist von den Aesthetikern verschieden festgesetzt worden. Zunächst sei der im Namen liegende Unterschied beleuchtet.

Romanze, vorzüglich bei den Spaniern und Südfranzosen einheimisch, stammt aus der verderbten romanischen Sprache und bezeichnet zunächst einen Gesang in der Landessprache.

Ballade, obwol eine nordische, bei den alten Dänen, Engländern und Schotten beliebte Form, stammt ebenfalls aus dem Süden, wie Ball und Ballet von ballare, tanzen; sie wäre demnach ursprünglich ein Tanzlied und wurde mit der Harfe begleitet.

Die spanische Romanze liebt den vierfüssigen Trochäus mit Reim und Assonanz, die englische Ballade den Jambus.

Goethe wollte das Unterscheidende der Ballade darin sehen, dass ihr ein düsterer, geheimnissvoller Charakter zukomme, Andere meinten, die Romanze eigne sich mehr zum Gesange, die Ballade zum Vortrage. Auch damit war dieser der ernstere, reflektirende, jener der mehr heitere, musikalische Charakter zuerkannt.

Echtermaier suchte den Unterschied tiefer zu fassen; nach ihm behandelt die Ballade den Stoff, wie ihn das naive Volksbewusstsein, namentlich das heidnische auffasst. Der Mensch steht in einem Kampfe mit den Naturgewalten, die, oft herzlos und gewaltthätig, ihm überlegen sind, und denen er selbst wie ein Stück Natur gegenübersteht. Da tummeln sich noch viele heidnische Gestalten, für die das Volk ein ähnlichtreues Gedächtniss hat, wie für alte, ihrer ursprünglichen Bedeutung freilich entkleidete Gebräuche. Noch heute feiern wir das grosse Julfest, *Weihnachten*, die Mitternacht des Jahres, die Geburtsstunde der neuen, wieder wachsenden Sonne, die heilige Zeit, in der unsere Götter auf die Erde herabstiegen und in Wodan's wilder Jagd dahinzogen. Freilich wird das immergrüne, einst an Kreuzwegen mit Lichterchen aufgepflanzte Bäumchen jetzt zu der Feier des Heilands entzündet! Das alte Sonnenei des Aegypters, aus welchem die Zeit, der Phönix, neu hervorging, und der Hase, welcher ein Bild der Flüchtigkeit des Daseins und daher des raschvernichtenden Todes war, leben sie, an den Frühling, an die Auferstehung Christi geknüpft, nicht heute noch als Osterei und Osterhase fort? Und trägt dieses Fest nicht bei uns heute noch den Namen der alten deutschen Frühlingsgöttin *Ostara*?

Solche Züge und Anklänge leben nun in der Ballade fort: der Erlkönig jagt ein Kind in Fiebertod, das Meerweib zieht den Fischer hinab, der Alpengeist schützte das verfolgte Reh, Lorelei singt und ziert sich «mit goldenem Kamme», der Zauberlehrling kann die herauf-

beschworenen Wasser nicht bannen, das Glück von Edenhall ist an ein Zauberglas geknüpft.

Die Romanze, nach *Echtermayer* der Gegensatz der Ballade, stellt sich auf den Boden der christlichen Weltanschauung, betrachtet den Menschen als ein geistiges, sittlichfreies Wesen und lässt an die Stelle des Schicksals die That treten. Der Fluch des Sängers wirft zwar ein Königsgeschlecht nieder, aber nur, weil sich dieses selbst gerichtet hat.

Wie wir alte Beispiele von Balladen und Romanzen besitzen, lehnen sich unsere Dichter noch heute gern auf alte Stoffe und suchen — nach *Bürger's* Vorgange, — den alten Ton nachzubilden.

So finden wir die Quelle der «Leonore» in *Mühlendorf's* Sagen aus Schleswig, Holstein und Lauenburg:

«*Der Tod der reitet so schnell.*

Es war einmal eine junge schmucke Dirne, die hiess Gretchen. Die hatte einen Freier, der Hanns hiess, da starb Hanns. Gretchen weinte jede Nacht auf seinem Grabe. Die dritte Nacht kam der Reiter auf dem weissen Schimmel und fragte: «Willst Du mit mit mir reiten?» — «Ja, ich will mit Dir reiten, wohin Du willst.» Während des Ritts sagte Hanns:

Der Mond, der scheint so hell,
Der Tod, der reitet so schnell,
Mein Gretchen, graut Dir nicht?

Auf diese dreifache Frage antwortet sie dreimal: «Nein, mein Hanns, wie sollte mir grauen, ich bin ja bei Dir.» Da drehte sich das Pferd dreimal im Kreise und weg waren sie. — Auf den dänischen Inseln Pellworm und Föhr ist der Geliebte ein Schiffer, der nicht mehr nach Hause zurückkehrt. Die verlassene Braut setzt sich jede Nacht an's Meer. Da kommt das Schiff, nimmt sie auf und verschwindet für immer.»

Beide Dichtungsarten, namentlich die alte Ballade, tragen einen *dramatischen* Keim in sich und lieben es, die Personen redend einzuführen; sie unterscheiden sich auch darin von der sonst üblichen epischen Darstellungsweise, dass sie nicht breit zu malen, die Uebergänge auszuführen, sondern zu *springen*, selbst psychologische Räthsel offen zu lassen lieben. Um dieses wieder auszugleichen, neigen sich beide zur Form des Cyklus (z. B. die Romanzen des Cid) und münden so in das Epos zurück.

Wir wenden uns zu der *didaktischen* Erzählung und den Unterarten derselben:

VIII. *Die äsopische Fabel*

erzählt, zum Zwecke der Belehrung, einen, auf einen bestimmten Satz abzielenden, jedoch erdichteten Fall als *wirklich* geschehen, führt aber als handelnde Personen Wesen und Dinge ein, die *unter uns* stehen. *Mutato nomine* de te fabula narratur. Man schlägt den Esel und meint den Treiber. Thiere, Pflanzen, Steine, die Elemente der Natur, Werkzeuge des Menschen können redend und handelnd auftreten.

Die Heimat der Fabel ist der Orient, namentlich Indien. Der Gedanke, die erhabensten Lehren einem Thiere in den Mund zu legen, findet dort eine religiöse Erklärung, und zwar in der Seelenwanderung, welche Pflanze, Thier und Mensch enger verknüpft, das Thier selbst *über* den Menschen stellt, wenn sie lehrt, dass der Geist eines Gestorbenen zu seiner Läuterung in eine Thierform übergeht, aber das volle Bewusstsein seines früheren Zustandes behält. Von den Leidenschaften der Erde befreit, kann er die Sittenlehre um so energischer predigen. *Wollheim* erinnert zum Vergleiche an die Wilden Amerika's, welche vor den Thieren als den Aufenthaltsörtern ihrer verstorbenen Verwandten ebenfalls Scheu empfinden.

Die griechische Mythe lässt zwar allerdings auch Götter Thierformen annehmen, aber nur, wenn sie sinken, niederer, fast thierischer Leidenschaft erliegen.

Die indischen Götter bedienen sich dagegen derselben, um ihren weisen Willen zu vollziehen oder vollziehen zu lassen. Eine Probe:

Ein König, welcher eine Gazelle, die bei ihm Schutz suchte, erschlagen hatte, ward wegen dieser Sünde in die Hölle gebracht, und bei seiner Wiedergeburt in einen Frosch und seine Gattin in ein Froschweibchen verwandelt. Beide wollen zur Busse ihrer Sünde im Gangeswasser den Tod suchen, da werden sie von einer Schlange ergriffen und es entspinnt sich zwischen Frosch und Schlange folgendes philosophisch-religiöse Gespräch:

Die schwarze Schlange sprach:

«Fliehet nicht, Ihr Frösche, die Stunde Eures Todes ist gekommen; wahrhaftig! Ihr sollt von mir, der Hungrigen, gefressen werden.

Darauf sprachen die beiden heftig zitternden, wehgeplagten Gatten voll Ehrfurcht folgende Worte zu der vor sie getretenen schwarzen Schlange:

«O Schlange! in unseren Herzen wohnt auch nicht die geringste Todesfurcht; aber vernimm jetzt die Qualen unseres Herzens. Ich war einst auf Erden ein König, Satjadharmas genannt, und diese hier war meine Gattin, Widschajâ mit Namen. Von mir, dem Schlechtgeistigen, ward einst ein Schutzsuchender aus Verblendung erschlagen, wegen dieser That erlitt ich lange Zeit hindurch Qualen in der Behausung Jama's [1]). — Um den Ueberrest meiner That zu büssen, bin ich Frevler mit meiner Gattin aus dem Schose eines Frosches geboren, das Gethane weicht aber nicht von uns. Nun wandern wir, zum höchsten Aufenthaltsort [2]) hinstrebend, an das Ufer der Dschâhnavî [3]), um unsere Körper zu verlassen. Lege also, o Schlange, deine höllenqualenbereitende Unklugkeit ab; was kann es dir für Wonne gewähren, uns zu essen? In unseren Herzen wohnt Wischnus, in deinem Herzen Haris [4]), wie kann also Feindschaft zwischen uns herrschen? die Verständigen sollten nie lebende Wesen verletzen. Was nützen Gebete, was Bussübungen, was Gaben und Opfer demjenigen, in dessen Herzen stets das Sylbenpaar Hinsâ [5]) weilt? Der Sterbliche, welcher gegen das Lebende frevelte, der frevelt auch gegen Haris; denn der erhabene Gatte Kamalâ's [6]) befindet sich in dem Körper alles Lebendigen. Der hochherrliche Schöpfer der Wesen, sich selbst vervielfältigend, tändelt wie ein Kind im Lusthause der Erdenwelt [7]). Der Körper der Körperlichen [8]) ist der Wohnsitz des erhabenen Geistes; der erhabene Geist ist aber Wischnus selbst, daher soll man ihn nicht verletzen. Durch die Vernichtung eines fremden Lebens bereitet man sich selbst keine Wonne; nur augenblicklich ist die eigene Freude und die Zerstörung fremden Lebens. Es ist, glaube ich, eine wundervolle Natureinrichtung bei den Menschen auf Erden, dass sie sich selbst keine Freude bereiten, wenn sie absichtlich einen andern getödtet haben. Der Verständige fröhnt keinem selbstischen Wissen; ich bin Wischnus, und Jener ist Wischnus! so denke er im Geiste. Wer betrübt ist bei Fremder Leiden und sich beim Glücke Anderer freut, der ist in dieser Welt wie Haris selbst zu betrachten. Wehe über *die* Freude der von Verblendung sinnverwirrten Menschen, die eine

1) der Todtengott. 2) d. h. die ewige Seligkeit. 3) der Gangesstrom. 4) Haris ist ein Beinamen Wischnus'. Der Sinn ist hier also: da wir Beide Wischnus verehren, warum bist du unser Feind? 5) Hinsâ heisst Frevel gegen seine Mitgeschöpfe. 6) Kamalâ ist die Gattin Wischnus'. 7) d. h. die Gottheit gefällt sich, bald in diesem, bald in jenem Wesen zu wohnen. 8) ein Beiname des Menschen im Besondern und alles Lebenden im Allgemeinen (Wollheim).

durch Verletzung Anderer entstandene Freude ist. Die Schmerzen, die man den Thieren macht, erlangen sogleich die Menschen auf Erden [1]); darum, o Schlange! sei glücklich, indem du uns kein Leid zufügst; mit deiner Gunst gelangen wir an das jenseitige Ufer des Schmerzensozeans.»

Die Schlange sprach:

«Wenn in der That die Verletzung Anderer eine grosse Sünde ist, warum sind denn von Brahmâ zu Essendes und Essendes geschaffen worden? Man soll keinem Andern Leides anthun? Wahrheit ist dieses von dir Gesagte, aber bei den zu essenden Gegenständen ist eine solche Verletzung nicht vorhanden. Narajanas [2]) ist allgestaltig; dies ist allerdings wahr; aber er selbst schuf das Verhältniss von zu Essendem und Essendem. Er schafft sich selbst, er erhält sich selbst, er vertilgt sich auch selbst, so ist der Schöpfungsprozess Haris'. Warum bin ich im Stande, Euch zu tödten? weil Haris selbst, die Gestalt des Todesgottes annehmend, mich zu diesem Werke aussandte. Der Gott, welcher Euch erschaffen hat, der Euch stets erhielt, tödtet Euch jetzt, in der Gestalt des Todesgottes, mich als Werkzeug (Eures Todes) gebrauchend.»

Weitergehend, leiht die indische Phantasie den Thieren auch dann, wenn sie nicht als verwandte Menschen gedacht werden, den Verstand und die Sprache des Menschen, namentlich dem Rosse. Nachklänge finden wir in der Bibel (Bileam's Esel), bei *Homer* (die Rosse des Achilles), in dem Rosse Bayard. Wir hören von einem indischen Prinzen, der eine, jenseits des Ozeans weilende Prinzessin freien will und ein Pferd sucht, das ihn über das Meer trüge.

«Mâdhawas (dieses ist der Name des Prinzen) ging sogleich zum Stalle und, ehrfurchtsvoll mit zusammengefalteten Händen grüssend, sprach dort der Held zu den edlen, starken Rossen wie folgt:

Mâdhawas sprach:

Ihr edlen, mit allen guten Eigenschaften begabten Rosse, wer von Euch kann mich an das jenseitige Gestade des Ozeans bringen? — Da standen die Pferde, die seine Rede gehört hatten, voll Furcht eines das andere ansehend, erstarrt. Darauf sprach ein mit allen guten Eigenschaften begabtes Pferd, vor Mâdhawas hintretend, diese Rede: «Wahr-

1) d. h. der Schmerz, den ein Mensch einem Thiere zufügt, fällt auf ihn selbst (durch Höllenstrafen) zurück. 2) Ein Beiname Wischnus'.

lich! ich will Dich an das jenseitige Ufer des Meeres tragen; aber höre meine Klagen, Prinz! Das Heu, welches von dem Futter der Andern übrig bleibt, ist meine Nahrung, gebunden werde ich mit Seilen, welche zehn Millionen Knoten haben, nicht einmal im Schlafe erblicke ich — kräftig wie ich bin — Reis, was soll ich nun erst von andern Genüssen reden? Ohne Achtung haben die Guten keine Macht; wie kann das Feuer ohne Holz, geschmelzte Butter und andere ähnliche Stoffe brennen? So bin ich! diese Alle sind mit verschiedenen Zierrathen geschmückt; aber Hunde sind, wenn sie auch allen Schmuck besitzen, darum doch noch nicht den Löwen ähnlich. Zur Rechten hin umwandelnd, kann ich in einem einzigen Augenblicke die Erde mit ihren Bergen, Inseln und Meeren durchstreifen, o Herr.

Mâdhawas sprach:

Verzeihe, o Ross! alle diese, von meinem Vater begangenen Fehler; von heute an bist du das beste Pferd in meinem Stalle.»

Wir finden manche ähnliche indische Erzählungen, in denen die Thiere, als ob sich ihre Sprachfähigkeit von selbst verstünde, zum Reden *aufgefordert* werden.

Hier in Indien finden wir demnach den Schlüssel der Fabel und auch der hier mitzuerwähnenden *Thiersage*.

Wenn wir Deutsche diese von allen Nationen am meisten und längsten — bis auf *Goethe* herab — ausgebildet haben, so beruht dies bei uns auf dem alten Zuge zu der Natur und dem Walde. Die Thiersage führt wie die Fabel Thiere als handelnde Personen vor, unterscheidet sich aber von derselben dadurch, dass sie keinen didaktischen, höchstens einen satyrischen Zweck verfolgt und zunächst aus der Lust der Phantasie hervorgeht, sich einen *Thierstaat* auszudenken. Dieser wird unwillkürlich ein Zerrbild des menschlichen, und die Staatsmänner fahren vor ihrem Spiegelbilde, vor — *Reineke Fuchs* zurück.

Die Fabel, welche die äsopische genannt wird, obschon sie lange vor *Aesop* blüte, besteht aus *Bild* und *Lehre;* diese kann vorausgehen, auch nachfolgen, selbst wegbleiben, wenn sie aus dem Bilde mit zwingender Klarheit hervorgeht. Die Thiere müssen im Charakter ihrer Gattung handeln, die Form kann sich auch in die dramatische des Gespräches auflösen, die Sprache lässt Vers wie Prosa zu.

Verwandt mit der Fabel ist

IX. die Parabel,

(wörtlich: Nebeneinanderstellung), das Gleichniss, welches ebenfalls einen erdichteten Fall zum Zwecke einer Lehre vorbringt, ihn aber nicht als *wirklich*, sondern nur als *möglich* erzählt, die Gestalten der Menschenwelt entlehnt und eher Grundsätze der Sitte, der höheren Wahrheit illustrirt denn gute Rathschläge der Klugheit;

X. die Mythe

oder *Paramythie*, welche Gestalten der Götterwelt einflicht, die Beziehungen der Menschen zu jenen behandelt und eine sinnbildliche Veranschaulichung der Wahrheit liebt, nicht den an die Sorge des Tages geschmideten Dichter selbst, sondern «*Pegasus* am Joche» zeigt;

XI. die Allegorie,

welche die Lehre verschweigt, aber auch die eigentliche Sache und diese durch den Schleier eines Bildes erblicken lässt; das Leben wird zu einer abenteuerlichen Meerfahrt, der Kampf um den Werth der Religionen zu dem Streite um den Vorrang eines von drei Ringen.

Als eine eigenthümliche, zwischen *Vers* und *Prosa* schwankende, zu dieser hinüberleitende Form sei hier

XII. die Makâme

eingeführt, welche *Rückert* dem orientalischen Dichter *Hariri* nachgedichtet hat. Makâme heisst Unterhaltungssaal, Salon, Gespräch. Sie besteht aus einer Art von Knittelversen, die, bald kurz, bald lang, nur vom Reime zusammengehalten, zuweilen freilich von eingestreuten Poesien unterbrochen werden. *Gottschall* vergleicht diese *Jean Paul*'schen Streckverse des Orients mit einem rhythmischen Urbrei, aus dem der Reim irrlichterartig aufzuckt. *Rückert* hat in dieser Form ganze Raketenmassen von Wort- und Witzspielen emporsteigen lassen. Man denke an den bekannten «Schulmeister von Hims,» oder an die «Bittschrift» mit dem Eingange:

«Ich besuchte in *Meraghet* die Staatskanzlei; — zwar war ich in Staatsgeschäften ganz Lai, — doch fand sich dort immer eine Konsession — von Leuten von allerlei Konfession — und Profession, — die sich besprachen über allerhand, — was ich verstand und nicht verstand.

— Heute nun ergoss sich der Rede Brunst — über die Redekunst; — und einmüthig, einmündig, stammelten — alle die hier versammelten — Ritter des Schreibekieles, — und Meister des Zungenspieles — zum Lobe der Zeit, der vergangenen, — und zur Schmach der neuangefangenen: — dass der alten Meister scharfem Witze — kein neuer dürfe bieten die Spitze, — und keiner jetzt im Ost und West — sei so zügel- und bügelfest, — dem sein Ross nie bäume, — und der den Sattel nie räume. — Wer breche noch neue Bahnen, — und steche nach neuen Fahnen? — wer könne sich mit eignen Federn schmücken, — und brauche nicht fremde auszupflücken? — Jeder, und ob er ein Goldkleid hab' an, — stelle sich nur wie ein Bettelknab' an — gegen den Redner *Sahban*, — der, mit der Wortkraft Rüstigkeit, — einst scheidend zweier Stämme Zwistigkeit — stand und sprach, seit der Morgen hauchte, — bis die Sonne gen Abend tauchte, — und dabei Ein Wort nicht zweimal brauchte. — — Es hatte sich aber unserm Kreis — angeschlossen ein Greis, — der an der Reihen äusserstem Anfang — da sass als wie ein Anhang; — und wie nun die Reden sprudelten, — die Kugeln trafen und pudelten, — wie jeder seine Münzen gelten machte — und seine Waren zu Markte brachte, — Trauben und Herlinge, — Tauben und Sperlinge, — zeigte jener mit Blinzen, — oder einem Grinzen, — einem Nasenrümpfen, oder Lippenstümpfen, — dass er sei, der da hält hinterm Busch, — bis er versieht seinen Husch; — der den Bogen schnitzt — und Pfeile spitzt, — bis das Glück ihm zuruft: itzt! — und als nun jene verschossen ihre Bolzen, — und ihr Vermögen eingeschmolzen, — als die Wogen sich geglättet, und die Stürme sich gebettet; — wendete er mit Sammlung — sich zur Versammlung, — und sprach: Ihr spinnet wirren Faden, — und rennet auf irren Pfaden; — die Ihr Todtengebeine — stellet in Heiligenschreine, — und sie umgebt mit Heiligenscheine, — verachtend Eure Lebendigen, — näher Euch zuständigen, — mit denen ihr doch allein Euch kennt verständigen! — O Ihr Präger und Wäger echter Gewichte, — o ihr Heger und Pfleger gerechter Gerichte! — vergesset Ihr über das Hadern, — die frische Lebensfülle junger Adern? — daraus jetzt zu Tage wird gefördert, — was nie vor diesem ward erörtert: — Gedanken stark, — und Worte voll Mark, — hochfarbige Schilderei, — tiefe Sinnbilderei, — Reime wie Blütenkeime, — und Prosa wie Honigseime. — Was findet Ihr bei den Alten, — wenn Ihr es an's Licht wollt halten, — als erloschene

Farben, — und ausgedroschene Garben? — Sie haben der Zeit nach den Vorgang, — nicht der Trefflichkeit nach den Vorrang. — Und ich weiss noch jetzt den Mann; was er macht, das lacht; — was er schmückt, das glückt; — was er beginnt, das gewinnt; — wo er haucht, das raucht; — wo er spricht, das bricht; — was er schafft, das rafft; — was er dichtet, das vernichtet; — der, wo er rühmet, blümet, — und wo er tadelt, entadelt; — der, wo er lang ist, — wie eines Stromes Gang ist, — und wo kurz, — wie ein Wassersturz.» — Da sprach der Kanzleivorstand, — der als Wortführer im Chor stand: — «Und wer ist der so schwer gerüstete, — hehr gebrüstete? — Jener sprach: Hier Dein Gespann, — Dein Gegenmann. — Frag' ich stehe zur Rede; — fordere nur, ich stehe zur Fehde. —»

XIII. Die Novelle

begrüsst uns, wenn wir nicht neuere bizarre Versuche von «Novellen in Versen» ausnehmen wollen, auf dem Boden der Prosa, wie sie denn auch ihre Stoffe der Wirklichkeit entnimmt. Gerade das macht sie zu einer vorherrschenden Form der dem unmittelbaren Leben sich zuwendenden Gegenwart:

Alfred Meissner schildert:

Drei Poeten.

Wohin, Du leidende Gestalt? —
Zu jenen Hallen, grau und kalt,
Recht fern dem Reich der Lebensrothen,
In die *Geschichte*, zu den Todten;
In jene alten Mausoleen,
Wo Särge grauer Helden stehen,
Vor ihrem Staub, dem theuren, kalten,
Die Hände andachtsvoll zu falten.
Lasst mich allein, ich wand're weit,
Von einer kranken schwachen Zeit;
Lebend'gen fern, die mich umschwanken,
Such' ich der *Todten* Kraftgedanken.

Und Du, wohin? — Auf ödem Pfad
Durch Wald und Wildniss an's Gestad',
Dem Orte fern, wo Menschen jammern,
Natur, die ew'ge zu umklammern.
Ihr Wettersturm und Lenzgesäusel,
Ihr Wogenkampf und Flutgekräusel,
Ihr wilder Hass und milde Lieb'
Ist meiner Brust verwandter Trieb.
Ich will in Glut und Flut mich tauchen,
Mein Sein in alles Dasein hauchen,
In Formen, die mich bunt umschwanken,
Such' ich des Schöpfers Lichtgedanken.

(Der Dritte:)

Lebt wohl! Mein Herz bleibt fremd dem Euren,
Mich treibt's zur Stadt, zur ungeheuren:
Im Sammelplatz der Millionen,
Bei *Kampf* und *Leben* muss ich wohnen.
Ihr seht mich an? — O lasst mich fort!
Ihr fragt: Was such' ich Träumer dort?
Im armen Volke such' ich Platonsstirnen,
Ich such' das Weib in den verlornen Dirnen,
Die Kraft im Sklaven, der in Staub getreten,
Den Gott im Sünder, der nie lernte beten,
Ich suche bei den Armen, Sünd'gen, Kranken
Des Schöpfers argverstümmelte Gedanken.

* * *

Der Genius der Menschheit war
In ihrer Mitte unsichtbar,
Er sah mit kaltem Blick die Beiden
Verschied'ne Wege gehn und scheiden;
Doch auf dem letzten Sprecher lag
Sein Aug' — ein lichter Frühlingstag.

Im gleichen Sinne entwarf ich

Ein Programm.

Nicht immer sind's die grössten Heldenthaten,
Von denen laut die Weltgeschichte spricht;
In Dunkelheit, von keinem Aug' errathen,
Liegt oft der Stoff zu einem Weltgedicht.

Und tragischer als alle Trauerspiele
Ist oft das Leben in dem kleinsten Kreis;
Dass doch auch hier der bunte Vorhang fiele,
Der Pausen in den Schmerz zu bringen weiss.

Der Dichter singe künftig nicht die Helden,
Vor denen sich abgöttisch Alles beugt;
Sein Lied soll fortan jenen Kämpfern gelten,
Von denen die geschwätz'ge Chronik schweigt.

Vom Auge, das in Einsamkeit gebrochen,
Und von der Thräne, in der Nacht geweint,
Vom freien Wort, im Kerker tief gesprochen,
Wohin kein Licht des holden Tages scheint;

Vom Sorgenschweiss auf eines Vaters Stirne,
Vom Mutterbangen an des Kindes Bett,
Vom Kampfe der verführten Bettlerdirne,
Vom Selbstmord ohn' Gebet und Sargesbrett —

Von diesen Seelenkämpfen soll er sprechen,
Von Schlachten in des Menschen Innenwelt
Und so das Schweigen der Geschichte rächen,
Die schmeichelnd nur die Könige gezählt!

Die Muse Klio's preiset die Vermess'nen
Und wirft den Länderräubern Kränze nach:
So singe denn die Dichtkunst die *Vergess'nen*
Das Herz, das lautlos blutend, stückweis' brach!

Die Novelle, welche der reinen Kunstdichtung angehört und eine Form der höhergebildeten Leserwelt ist, war ursprünglich eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte (nouvelle), welche ihrer witzigen und überraschenden Spitze (Pointe) wegen erzählt wurde. Ein berühmtes Beispiel dieser ursprünglichen Darstellungsweise ist *Boccaccio.* Der Zug nach einem bestimmten Schlusse charakterisirt die Novelle noch jetzt. Theodor *Storm* erzählt in seinem «Grünen Blatte» von einem jungen Krieger, der einstmal ein liebes Mädchen sah und nur einmal; es scheint eine Schleswigerin zu sein; er bewahrt zum Angedenken an sie ein Buchenblatt in seinem Album. Die Novelle schliesst mit den Worten:

«Dann wollen wir die Büchse laden! Der Wald und seine Schöne sind in Feindeshänden.»

Sieht er Regine wieder? Vergisst er sie? Fällt er im Kampfe? So schliesst ein Fragment, ein Romanabschnitt, aber nicht eine Novelle, welche zwar kein ganzes Leben wie der Roman, aber doch ein Stück Leben aufrollt und zwar bis zu einem gewissen Wendepunkte, einem inneren oder äusseren fortführt. Weil die Novelle innerhalb eines beschränkten Rahmens auf einen bestimmten Schluss zusteuert, gerade deshalb kann sie, ungesucht, einer Tendenz dienen, eine Idee sinnbildlich veranschaulichen. Wenn ihr *Schelling* einen lyrischen Charakter zuschreibt, so hängt es mit dem Ebenberührten zusammen; der Romandichter ist von vielen Ideen und Anschauungen erfüllt und begünstigt daher keine vor der anderen, er verhält sich zu ihnen objektiv und lässt alle zum gemessenen Ausdrucke gelangen. Nicht so der Novellist. Ihn erfüllt eine bestimmte Idee, und aus ihr quillt jenes subjektive Pathos, jene lyrische Wärme, die uns den Dichter in seinem Helden wiederfinden lässt. Daher ist der Gang der Novelle auch rascher, ihr Styl dramatischer.

Die Novelle kann reicher an innerer oder äuserer Handlung sein; im ersten Falle fordert sie die sorgfältigste psychologische Ausmalung und liebt die Brief- und Tagebuchform. Heinrich von *Kleist* ist hierin sehr gedrungen, häuft die Thatsachen fast skizzenartig und lässt die Seelenvorgänge in den Ereignissen und Handlungen zu Tage treten.

Wir haben hier noch des *Novellenkranzes* zu gedenken. Entweder flicht ihn ein äuserer Umstand, eine Gesellschaft, die sich im Kreise wechselnd Erzählungen mittheilt, (z. B. *Boccaccio's* Decamerone), theils die innere Verwandtschaft der behandelten Stoffe, theils ein gemeinsamer Held, wie in Ludwig *Tiek's* «Shakspearenovellen». Die letzte Art des Novellenkranzes ist der Uebergang zum

XIV. Roman.

Der Name kündet den südlichen Ursprung an; die Troubadours schrieben ihre fabelhaften Erzählungen in *roman*ischer Sprache.

Vischer mag den Roman, dieses moderne Epos, immerhin ein Zwitterding, ein verwildertes Epos nennen; er bleibt gleichwol eine berechtigte Form, eine Uebergangsstufe zum Drama, wie wir ähnliche im Relief, im Oratorium kennen lernten.

Wie das Oratorium lässt auch der Roman eine Mischung der Form zu und schmückt sein episches Kleid mit lyrischen Blumen oder schürzt es hoch auf zu rascherem dramatischen Gange, selbst die Form des Dialogs antizipirend. Er ist eine umfassende, alle Tempi und Tonarten der Darstellung zulassende und daher bequeme Form; er malt Seelenvorgänge wie Schlachten, er gestattet die Einflechtung von Landschaftsgemälden, historische Ausflüge, Reflexionen und reflektirende Gespräche, die uns hier eben so fesseln können, als sie uns, von der Bühne herab gesprochen, zurückstiessen.

Es zieht sich, der Sage nach, ein rother Faden durch jeden Schiffstau der englischen Marine, um denselben der Königin zu eignen.

Ein solcher rother Faden zieht sich durch das Leben jedes Menschen und eignet es Gott.

Der Roman ist nun die Bloslegung dieses Fadens, die Darstellung des *in sich zusammenhängenden Lebens* eines Menschen, einer Familie, eines Volkes. So könnte man in einem Romane die *Menschheit* zum Helden, die Weltgeschichte zum Stoffe machen. *Sue* hat es bereits versucht, Generationen derselben Familie auftreten zu lassen.

Der Roman stellt nicht wie die Novelle einen einzelnen, wenn auch entscheidenden Lebensvorgang dar, wie er überhaupt bei aller Vorliebe für eine spannende Handlung doch diese erst in zweiter Reihe, vor Allem aber die *Charaktere* im Auge hat, die am Ende eines Romanes eine wesentlich veränderte, geläuterte, geprüfte Haltung annehmen, nicht blos wie in der Novelle Etwas erlebt haben sollen. Dies der tiefere Unterschied beider Dichtarten, wenn auch die Namen im gewöhnlichen Gebrauche schwanken und am allerwenigsten mit dem äusseren Umfange der Arbeit zusammenhängen.

Der Roman will *innere Wandlungen*, ein breites, sich entfaltendes Dasein, ein Stück *Erziehungsgeschichte* eines Menschen, die entscheidenden Wendepunkte in der Bildung eines *Volkes* und Volkscharakters darlegen. Er hat einen biographischen und pädagogischen Zug; die Frage schwebt immer auf seiner Lippe: «*Wie wurde* der Mensch, *wie* das Volk, *wie* die Menschheit?» Das Drama schreibt Welt-, der Roman Kulturgeschichte.

Diese Vorliebe für eine *motivirende* Darstellung bewirkt, dass im Roman, wenigstens in jenem Roman, der den Namen eines Kunstwerks verdient, und von diesem allein sprechen wir, das Individuelle immer *auf dem Hintergrunde* des Universellen erscheint; die inhaltvollsten Ideen, die gewichtigsten Fragen des Staates, der Religion, der Kunst, der gesellschaftlichen Entwicklung klingen an, eine Fülle von Reflexionen liegt nahe ... nahe freilich auch die *Tendenz*.

Nur jene sorgfältige Charakteristik und dieser Gedankenreichtum heben den Roman, der sonst leicht zum Futter eines geistlosen Situationshungers herabsinken müsste, in die poetische Sphäre empor.

Gerade desshalb dürfte Gustav *Freytag* nicht Recht haben, wenn er die Abfassung eines Romans für so wesentlich leichter hält, als die eines Epos oder Drama's, wenn wir jene Form schon als die bequemere bezeichnen mussten, und dieselbe nicht an eine bestimmte Theaterzeit, an eine gewisse Zahl von Gesängen und einen möglichst gleichmässigen Bau derselben gebunden ist.

Freytag sagt:

«Bei einiger Phantasie und Menschenkenntniss vermöge jeder Gebildete, auch wenn er sich sonst nicht als Dichter versucht hat, etwas Lesbares zu schreiben, worin einzelne bedeutende Eindrücke des eigenen Lebens, Geschautes und Durchgefühltes gemüthvoll verflochten sind.»

Ist ein solches Stück Biographie wirklich ein Roman? Anekdoten und Charakterzüge ohne Einheit, ohne das Band einer Idee ein Roman?

Ein solches Quodlibet könnte höchstens den Leihbibliothekenstandpunkt befriedigen, vor dem schon *Goethe* warnte:

„Wahrlich, wären mir nur der Mädchen ein Dutzend im Hause,
Niemals wär' ich verlegen um Arbeit, sie machten sich Arbeit
Selber genug, *es sollte kein Buch im Laufe des Jahres*
Ueber die Schwelle mir kommen, *vom Bücherverleiher gesendet*."

Andersen stellt höhere Forderungen an den Roman:

«Im Roman will ich nicht blos Begebenheiten haben, sondern Charaktere und Poesie; ein Roman, der nur Begebenheiten enthält, wird nur einmal gelesen, das Unerwartete, das Ueberraschende, das den belebenden Nerv darin ausmacht, erstirbt später; wo dagegen Menschen-Charaktere hervortreten mit ihren feinen Lehren, wo Gedanken in lebendigen Worten dastehen; zu einem solchen Buche kehrt man immer zurück, erquickt wie von einem Frühlingsspaziergange im Walde.»

Andersen wünscht, dass Friedrich *Richter*'s Idealismus und Walter *Scott*'s Realismus im Roman sich vermäle.

Richter war es, der vom Roman fordert, er solle vor Allem «romantisch» sein; daher liebt derselbe Geheimnisse und Abentheuer, daher wird dem erotischen Elemente so freie Bahn gelassen. Die Liebe, die letzte moderne Romantik, wurde die Seele des Romans; es ist auch nicht zu bestreiten, dass gerade sie die Entwicklung des Jünglings und der Jungfrau begünstigt, oft selbst abschliesst. Lange begleitete der Roman seine Helden, dem Lustspiele ähnlich, nur bis zum Altar, als ob, wenn man boshaft sein wollte, dort die Poesie zu Ende gienge.

Es war den neueren, namentlich den französischen Romanschriftstellern vorbehalten geblieben, an die *Physiologie der Ehe* zu gehen. Es ist vielleicht für uns Männer ehrenvoll, aber zugleich auch ungalant, dass es die Schriftsteller*innen* sind, welche die Ehe bekämpfen. Es liegt nahe, warum diese Richtung gerade im *katholischen* Frankreich und dem Dogma der *Unauflöslichkeit* der Ehe gegenüber enstehen musste. Unbestritten soll das bleiben, dass die Behandlung des ehelichen Lebens eine Bereicherung des Stoffkreises der Romane war und in anderer Weise daran erinnerte, dass die Liebe doch nicht das einzige Interesse der Menschheit, daher auch nicht des Romans sei.

Der Roman ist, vielleicht vom Volksliede abgesehen, die verbreitetste Form der Dichtkunst, deren Bedeutung daher nicht zu gering angeschlagen werden darf. Es gibt sogar auf diesem Gebiete neben der nationalen eine eigene Volksliteratur, von der die Literarhistoriker leider zu wenig zu erzählen wissen. Diese rekrutirt sich theils aus früher beliebten und jetzt vergessenen Autoren, die wie *Clauren*, *Spiess*, *Lafontaine* allmälig in die Niederungen herabsinken und hier noch einige Jahrzehnte länger leben, wie ja auch die Trachten der Vornehmeren, nachdem sie von diesen längst abgelegt sind, in abgelegenen Thälern als Volkskostum fortleben, — theils aus solchen Büchern, die von verunglückten Literaten und Studenten im Style der alten Räuber- und Ritterromane zusammengeschrieben werden. Es ist ferne von uns, mit solchen Machwerken etwa jene Schöpfungen zusammenzuwerfen, die Männer wie *Hebel*, *Bitzius*, *Auerbach* für das Volk geschaffen haben, gerade um den Geschmack desselben zu heben und jene Löschpapierliteratur zu verdrängen.

Friedrich *Richter* unterschied einen *italienischen* Roman, der sich durch erhöhtes Leben, feuriges Kolorit, lyrischen Schwung charakterisire (Werther, Geisterseher, Titan), einen *deutschen*, der das Seelenleben mit gediegenem Ernste entwickle und durch gehaltvolle Reflexionen glänze (Wilhelm Meister), endlich einen *niederländischen* von derber Zeichnung und humoristischer Grundlage. «Siebenkäs» gehört hieher.

Von jüngeren Romanschriftstellern ist im ersten Kreise Friedrich *Spielhagen* («problematische Naturen»), im zweiten der Wiener A. *Stifft* mit seinem geistvollen Buche: «Im Sturme des Lebens», im dritten Hermann *Presber*, (mit «Ideal und Kritik», «Wolkenkukuksheim», «Ein Anenpfindler») mit Auszeichnung zu nennen.

Die eben erwähnte Eintheilung bezieht sich auf den *Ton* der Darstellung; mit Bezug auf den *Inhalt* hat man historische, soziale, Salon-, Familien-, Volks- selbst Seeromane unterscheiden wollen. Letzteren stünden alle anderen als *Land*romane gegenüber!!

An die Seite des *historischen* tritt der *Zeitroman* mit grosser Berechtigung, welcher, indem er die *Gegenwart* schildert, zugleich auf die *Zukunft* einwirkt. *Schiller* schuf ihn im «Geisterseher», wie er im «Verbrecher aus verlorner Ehre» die erste Dorfgeschichte geschrieben hat. Die geniale *Dudevant* (George Sand) unter den Franzosen, Karl *Gutzkow* unter den Deutschen haben den Zeitroman zu-

meist gepflegt. Wer kennt nicht die «Ritter vom Geiste», den «Zauberer von Rom»?

Gutzkow wollte in jenem Werke einen «Roman des *Nebeneinander*» begründen; doch ist dieses Nebeneinander hier nicht räumlich zu nehmen, sondern im Sinne der *Gleich*zeitigkeit zu verstehen.

Nach *Gutzkow* ist der bisherige ein Roman des *Nach*einander gewesen, in welchem auf *einen* Punkt alle Bedingungen zusammenfielen. Die seltenen Fälle eines drastischen Nacheinander greife das Drama auf; sonst aber lägen lebenslange Strecken zwischen einer That und ihren Folgen. Man verband das Fernliegende und verwarf das Dazwischen.... Und doch ist dies... das Leben. Nicht so im Roman des Nebeneinander! *Da liegt die ganze Welt! Da ist die Zeit ein riesiges ausgespanntes Tuch! Da begegnen sich Könige und Bettler, die Menschen, die zu der erzählten Geschichte gehören, und die, die ihr nur eine wiederstralte Beleuchtung geben.* Das, was der Dichter sagen, schildern will, ist oft nur das, was zwischen zweien seiner Schilderungen als ein Drittes, dem Hörer Fühlbares, in Gott Ruhendes in der Mitte liegt. Nun fällt die Willkür der Erfindung fort. *Kein Abschnitt des Lebens mehr, der ganze runde, volle Kreis liegt vor uns; der Dichter baut eine Welt* und stellt seine Beleuchtung der Wirklichkeit gegenüber. Er sieht aus der *Perspektive des in der Luft schwebenden Adlers herab. Da ist ein endloser Teppich ausgebreitet*, Thron und Hütte, Markt und Wald sind zusammengerückt. Als ein Resultat wird bezeichnet: Durch diese Behandlung kann die Menschheit aus der Poesie wieder den Glauben und das Vertrauen schöpfen: — dass auch die moralisch umgestaltete Erde von einem und demselben Geiste doch noch könne göttlich regiert werden.

Jedenfalls bietet sich uns hier eine erweiterte Perspektive dar, welche, wenn sie auch ihr riesiges Ziel nie vollständig, ja nicht einmal annähernd erreichen kann und immer wieder zu einem *Ab*schnitte der Weltanschauung zusammenschrumpft, um ihrer Kühnheit willen begrüsst zu werden verdient.

Schelling nennt «Don Quixotte» und «Wilhelm Meister» die zwei grössten Romane. *Richter*'s «Titan» darf als ein grossartiges, unsere Gegenwart prophetisch verkündendes Werk jenen an die Seite gestellt werden. Der *Byron*'sche Weltschmerz (Roquairol) und das starkgeistige Weib (Linda) sind bereits dort gegeben, — sie, die Feindin

der Ehe, die Philosophin, die über einzelne grosse Thaten spottet, weil sie ein ganzes grosses *Leben* verlangt und er, der zwischen Wahrheit und Dichtung schwankt, nicht mehr wahr und nicht mehr falsch sein kann, der selbstmordreife Lyriker, der Verlorne, der aus dem Leben ein ästhetisches Spiel macht, um es zuletzt in einem Spiele zu enden!

———

Die dichterische Kraft lenkt sich von der Vergangenheit, der Zeit des Epikers, in der *Lyrik* auf die *Gegenwart*.

Sie müssen wir noch hindurchschreiten, ehe wir die höchste Dichtform, die dramatische, erobern, welche die der *Zukunft* ist, und welcher die Zukunft gehört.

Schicken wir zwei Selbstvertheidigungen der Lyriker voraus.

Der Schweizer *Dösseckel* ruft:

Die Handlung nur sei würdig des Gesanges?
Sie liegt ein Stück, vom Innern losgerissen,
Unkenntlich halb, Du bleibst im Ungewissen,
Ob Zufall sie gezeugt, ob Macht des Zwanges.

Und ist es höher nicht, wenn heilgen Dranges
Ein tief Gemüth, der Dichtung treu beflissen
Auf seinen Wogen lässt die Segel hissen,
Im Windhauch wehn die Saiten seltnen Klanges?

Und ist es süsser nicht, im Haine lauschen
Geheimnissvollem Regen, Glühn und Wehen,
Wie's wogt am Busen blühender Natur?

Du hörst im Lied das Rad am Bache rauschen,
Den Amselschlag, der Liebe lockend Flehen,
Den leisen Puls der schlummermüden Flur.

Weniger siegesgewiss besingt *Platen* das

Loos des Lyrikers.

Stets am Stoff klebt unsere Seele, Handlung
Ist der Welt allmächtiger Puls, und deshalb
Flötet oftmals tauberem Ohr der hohe
　　Lyrische Dichter.

Gerne zeigt Jedwedem bequem Homer sich,
Breitet aus buntfarbigen Fabelteppich;
Leicht das Volk hinreissend, erhöht des Drama's
　　Schöpfer der Schauplatz.

Aber Pindars Flug und die Kunst des Flaccus,
Aber Dein schwerwiegendes Wort, Petrarka,
Prägt sich uns langsamer in's Herz, der Menge
Bleibt's ein Geheimniss.

Jenen ward blos geistiger Reiz, des Liedchens
Leichter Takt nicht, der den umschwärmten Putztisch
Ziert. Es dringt kein flüchtiger Blick in ihre
Mächtige See

Ewig bleibt ihr Name genannt und tönt im
Ohr der Menschheit; doch es gesellt sich ihnen
Selten freundschaftsvoll ein Gemüth und huldigt
Körnigem Tiefsinn.

Wir führen diese Worte nicht an, weil wir etwa selbst die Lyrik dem Drama voranstellen möchten; wol aber, um der Gerechtigkeit zu entsprechen und die Lyriker selbst reden zu hören. Diese sagen nicht mit Unrecht, dass ein Verständniss der Lyrik einen feineren, weicheren Sinn voraussetze, dass sie nur eine Sprache für Eingeweihte sei.

Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!
Sieht man vom Markt in die Kirche hinein
Da ist alles dunkel und düster;
Und so sieht's auch der Herr Philister:
Der mag denn wol verdriesslich sein
Und lebenslang verdriesslich bleiben.

Kommt aber nur einmal *herein*!
Begrüsst die heilige Kapelle;
Da ist's auf einmal farbig helle,
Geschicht' und Zierrath glänzt in Schnelle,
Bedeutend wirkt ein edler Schein;
Dies wird Euch Kinder Gottes taugen,
Erbaut Euch und ergötzt die Augen!

(*Goethe.*)

Unsere Zeit ist für die Lyrik rauh und kalt geworden; selbst unsere Jünglinge besuchen, wie die Kirche, auch diese *Goethe*'sche Kapelle selten; die letzten treuen Anhänger sind die Frauen. Sie hüten die Vestaflamme der Lyrik.

Die Lyrik blüte zwar schon im Alterthume; sie wandte sich aber mehr an äussere Gegenstände und Personen oder neigte zu der Reflexion. Die aus dem Gemüthe unmittelbar aufsteigende Subjektivität ist eine Geburt des Christenthums und der neuen Zeit gewesen. Plastik und Musik sind Gegensätze, Gegensätze auch —

„**Lied und Gebilde.**

Mag der *Grieche* seinen Thon
Zu *Gestalten* drücken,
An der eignen Hände Sohn
Steigern sein Entzücken;

Aber uns ist wonnereich
In den Euphrat greifen,
Und im flüss'gen Element
Hin und wieder schweifen.

Löscht' ich so der Seele Brand,
Lied es wird erschallen;
Schöpft des Dichters reine Hand,
Wasser wird sich ballen.“

(*Goethe.*)

Mit dieser Neublüte der Lyrik ging die der Musik Hand in Hand, eine stützte die andere.

Ein Kind der Liebe ist des Dichters Sang,
Ein Waisenkind, es irrt auf Erden bang.
Da naht *Musik* mit heiligem Erbarmen
Und wird zur Mutter dem verlass'nen, armen,
Und kleidet es und führt mit süsser Bitte
Das heimatlose in des Volkes Mitte,
Und jeder herzt es, küsst es, schmückt es aus,
Die halbe Welt wird ihm zum Vaterhaus!

(Karl *Beck.*)

Die lyrische Poesie entlehnt ihren Namen *dieser Beziehung zu der Musik*, zu dem begleitenden Hauptinstrumente (Lyra) des Alterthums.

——— • ———

Der Dichter tritt hier selbst auf und spricht seine Empfindungen und Betrachtungen aus. Selbst wenn er eine Maske trägt, in fremde Personen sich versetzt, sind es doch Empfindungen, die ausgesprochen werden und zwar in subjektiver Weise. Der Redende sagt: «Ich» und «Wir».

Wie kommt es, dass diese subjektiven Ergüsse doch allgemeinstes Eigenthum werden können?

Dieses Räthsel beruht auf der Uebereinstimmung der Menschheit, auf dem geheimnissvollen Zusammenklange des Dichters und seines Volkes.

Wir kennen zwar den Unterschied einer *Volks*- und *Kunst*lyrik; aber auch diese wird gut thun, sich an den Volkston anzulehnen. Hier wurzelt *Goethe*'s, *Uhland*'s, *Heine*'s Zaubergewalt und Sangbarkeit! Wie weit steht ein *Platen* von dieser Quelle ab!

Bevor wir auf die Arten der Lyrik eintreten, wollen wir einige *fremdländische Formen* kurz erwähnen und mit Beispielen belegen. Sie beruhen vorzugsweise auf einer eigentümlichen Gruppirung des Reimes.

Das *Sonett* besteht aus vierzehn fünffüssigen Jamben, welche in zwei Hauptheile zerfallen. Der erste besteht aus acht Zeilen, welche durch zwei Reime in folgender Weise: a b b a a b b a verbunden werden. Der zweite Hauptheil, welcher aus sechs Zeilen gebildet wird, kann zwei oder drei Reime und in beliebiger Anordnung haben. Die Reime, ursprünglich nur weiblich, wechseln bei uns mit männlichen ab.

A. W. *Schlegel* lässt das Sonett in einem Sonett sich selbst schildern:

Zwei Reime heiss' ich viermal kehren *wieder* (a)
Und stelle sie getheilt in gleiche *Reihen*, (b)
Dass hier und dort zwei, eingefasst von *zweien*, (b)
Im Doppelchore schweben auf und *nieder*. (a)

Dann schlingt des Gleichlauts Kette, durch zwei *Glieder* (a)
Sich freier wechselnd, jegliches von *dreien* (b)
In solcher Ordnung, solcher Zahl *gedeihen* (b)
Die zartesten und stolzesten der *Lieder*. (a)

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen *kränzen*, (c)
Dem eitle Spielerei mein Wesen *dünket*, (d)
Und Eigensinn die künstlichen *Gesetze*. (e)

Doch, wem in mir geheimer Zauber *winket*, (d)
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen *Gränzen* (c)
Und reines Ebenmass der *Gegensätze*. (e)

Die beiden erwähnten Hauptheile verhalten sich zu einander wie Ankündigung und Auflösung, *Satz* und *Gegensatz*. Das Sonett gleicht einem breiter dargestellten Epigramm; so klein es ist, will es doch architektonisch gebaut sein trotz der grössten Dichtung. Daher ist es, von dem Sprachlichen selbst abgesehen, nicht so leicht, «ein nett honett Sonett so nett zu drechseln» (*Tiek*).

Das Sonet kann leicht zu leerer Reimerei entarten, welche schon *Voss* und *Baggesen* in ihrem «Karfunkel- oder Klingklingel-Almanach» lächerlich machten. Man höre die *Klingsonate* des Ersten:

1. Grave.

Mit
Prall-
Hall
Sprüht

Süd
Trall-
Lall-
Lied.

Kling-
Klang-
Singt;

Sing
Sang
Klingt.

2. Scherzando.

Aus Meer-
Gewimmel
Und Schimmel
Hervor

Dringt Chor
Dein Bimmel-
Getümmel
In's Ohr.

O höre
Mein kleines
Sonett!

Auf Ehre!
Klingt deines
So nett?

3. Maestoso.

Was singt Ihr und klingelt im Sonetto,
Als hätt' im Flug Euch grade von Toskana
Geführt zur heimatlichen Tramontana
Ein kindlich Englein zart wie Amoretto?

Auf, Klingler, hört von mir ein andres Detto!
Klangvoll entsteigt mir echtem Sohn von Mana
Geläut der pomphaft hallenden Kampana.
Das summend wallt zum Elfenminuetto!

Mein Haupt, des Siegers! krönt mit Ros' und Lilie
Des Rhythmos und des Wohlklangs holde Charis,
Achtlos, o Kindlein, Eures Larifaris,
Euch kühl' ein Kranz hellgrüner Petersilie!
Von schwülem Anhauch war Euch das Gemüt heiss
Und fiebert, ach, in unheilbarem Südschweiss.

Selbst ein *Goethe* schwankte, ob er sich in dieser schwierigen Form versuchen solle?

Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben,
Ist heil'ge Pflicht, die wir Dir auferlegen!
Du kannst Dich auch, wie wir bestimmt, bewegen
Nach Tritt und Schritt, wie es Dir vorgeschrieben.

Denn eben die Beschränkung lässt sich lieben,
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen;
Und wie sie sich denn auch geberden mögen
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.

So möcht' ich selbst in künstlichen Sonetten,
In sprachgewandter Masse kühnem Stolze,
Das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen;

Nur weiss ich hier mich nicht bequem zu betten, —
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze
Und müsste nun doch auch mitunter leimen.

Die «Nemesis» ereilte ihn und fesselte auch ihn an den Triumphwagen der in den Tagen der romantischen Schule so beliebten südlichen Formen. Bei *Platen* wendet sich daher

Das Sonett an Goethe.

Dich selbst, Gewalt'ger, den ich noch vor Jahren
Mein tiefes Wesen witzig sah verneinen,
Dich selbst nun zähl' ich heute zu den Meinen,
Zu denen, welche meine Gunst erfahren.

Denn wer durchdrungen ist vom innig Wahren,
Dem muss die Form sich unbewusst vereinen,
Und was dem Stümper mag gefährlich scheinen,
Das muss der Meister göttlich offenbaren.

Wem Kraft und Fülle tief im Busen keimen,
Das Wort beherrscht er mit gerechtem Stolze,
Bewegt sich leicht, wenn auch in schweren Reimen.

Er schneidet sich des Liedes flücht'ge Bolze
Gewandt und sicher, ohne je zu leimen,
Und was er fertigt, ist aus *ganzem Holze.*

Das «geschwänzte» Sonett (sonetto codato oder sonetto colla coda), auch das «scherzhafte» (sonetto giocoso) genannt, hängt noch einen Schweif von einem oder mehreren Terzetten an, derer erste Zeile ein Halbvers ist und mit dem letzten Verse des eigentlichen Sonetts reimt.

Die folgenden Zeilen bringen einen neuen Reim. F. A. *Bernhardi* oder A. W. *Schlegel* selbst verspottet *Merkel*, den «Freimüthigen» und Genossen *Kotzebue*'s, in folgendem geschwänzten Sonett, das uns Heinrich *Kurz* mittheilt:

Ein Knecht, hast für die Knechte Du geschrieben.
Ein Samojede für die Samojeden.
Du möchtest gern Vernunft und Freiheit reden;
Doch ist Dein eigner Geist leibeigen blieben.

Aus Ländern fort, in Städten umgetrieben,
Quousque tandem wirst Du Dich entblöden?
In Kneipen, Klubs, Merkuren,* Deine schnöden
Unwürd'gen *Merkel*würdigkeiten üben?

Dir ist es Freiheit, frei und frank zu klatschen;
Dir Charité,** *sie* selbst noch auszumerkeln,
Genie, in Henning's Genius*** Dich zu betten.

Kamst Du nur darum von den fernen Letten,
Im Dreck der Menschheit überall zu patschen,
Rückkehr ins Vaterland,**** um da zu *ferkeln*?

Journale fürchtet Merkeln!
Merklich zeigt er verkleinernde Natur;
Schon wird Merkur durch ihn zum Merkel nur.

Die *Sestine*, italienischen Ursprungs, besteht, wie es der Name ankündigt, aus sechs Strophen und jede Strophe aus sechs fünffüssigen Jamben. Alle Strophen haben *dieselben* sechs Endwörter, welche jedoch in jeder Strophe in einer anderen, jedoch bestimmten Reihenfolge erscheinen, die sich namentlich dadurch kennzeichnet, dass das Endwort der sechsten Zeile jeweilen als Endwort der ersten Zeile der folgenden Strophe verwendet wird. Die Stellung der Endwörter ist folgende:

* *Wieland*'s „Merkur", an welchem *Merkel* mitarbeitete.
** *Merkel* hatte ein Buch über die Berliner Charité geschrieben.
*** „Genius der Zeit", eine von *Henning* herausgegebene Zeitschrift.
**** Titel eines *Merkel*'schen Buches.

Endwörter:	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Strophe I.	a	b	c	d	e	f
„ II.	f	a	e	b	d	c
„ III.	c	f	d	a	b	e
„ IV.	e	c	b	f	a	d
„ V.	d	e	a	c	f	b
„ VI.	b	d	f	e	c	a

Nun folgt eine Halbstrophe, welche die sechs Wörter ebenfalls enthalten muss und zwar drei in der Mitte, drei am Ende der Verszeilen, in der Reihenfolge der ersten Strophe.

Sestine.

1. Wenn durch die Lüfte wirbelnd treibt der *Schnee*,
Und lauten Fusstritts durch die Flur der *Frost*
Einhergeht auf der Spiegelbahn von *Eis*;
Dann ist es schön, geschirmt vom Winter*sturm*
Und unvertrieben von der holden *Glut*
Des eignen Heerds, zu sitzen still da*heim*.

2. O dürft' ich sitzen jetzt bei der daheim,
Die nicht zu neiden braucht den reinen Schnee,
Die mit der sonn'gen Augen sanfter Glut
Selbst Funken weiss zu locken aus dem Frost!
Beschwören sollte sie in mir den Sturm,
Und tauen sollte meines Busens Eis.

3. Erst muss am Blick des Frühlinges das Eis
Des Winters schmelzen, und nach Norden heim,
Verscheucht vom Lenzhauch, ziehn der laute Sturm.
Eh ich darf ziehn dorthin, wo ich den Schnee
Der Hand will küssen, den, weil Winterfrost
Ihn nicht erschuf, nicht tödtet Sommerglut.

4. Die Sehnsucht brennt in mir wie Sommerglut,
Aufzehrend innerlich wie mürbes Eis
Mein Herz inmitten von des Winters Frost;
Und rastlos stäuben die Gedanken heim
Nach ihrem Ziel, sich kreuzend, wie der Schnee,
Den flockend durcheinander treibt der Sturm.

5. O dass mich fassend zu ihr trüg ein Sturm,
Damit gestillet würde meine Glut!
Und dürft' ich als ein Flöckchen auch von Schnee
Nur oder als ein Nädelchen von Eis
Das Dach berühren, wo sie ist daheim;
Nicht fühlen wollt' ich da des Winters Frost.

6. Wer fühlet, wo der Frühling athmet, Frost?
Wen schrecket, wo die Liebe sonnet, Sturm?
Wer kennet Ungemach, wo Sie daheim?
Sie, die mir zuhaucht sanfte Lebensglut
So fern her über manch Gefild von Eis
Und manch Gebirg, bedeckt von rauhem Schnee.

7. Mit Blüthen*schnee* schmückt sich der kahle *Frost*
Das *Eis* wird Lichtkristall und Wohllaut *Sturm*
Wo ich voll *Glut* zu Dir mich denke *heim*.

(*Rückert.*)

Das *Ritornell* ist bereits (vgl. S. 245) erwähnt; es ist eine dreizeilige jambische Strophe, deren erster und dritter Vers mit einander reimen; der mittlere bleibt reimlos. Die erste Zeile kann auch ein Halbvers sein; meist enthält sie den Namen einer Blume, an welche ein verwandter Gedanke geknüpft wird.

Italien ist auch die Heimat der *Siziliane*; noch näher bezeichnet ist sie Sizilien. Diese Form besteht in einer achtzeiligen jambischen Strophe, in welcher zwei Reime abwechselnd viermal wiederkehren. Die Siziliane ist eine Art Sinngedicht; auch in ihr ist *Rückert* Meister.

Ich will aufs Grab Dir duft'ge Blüthen streuen,
O Blüte, die der Tod in Staub gestreut!
Das Blumenopfer will ich Dir erneuen,
So oft der Lenz sein Blumenreich erneut.
Wie sollt' ich, Blumen, Euch zu brechen scheuen,
Da sie zu brechen nicht der Tod gescheut?
Für sie zu sterben sollt Ihr nun Euch freuen,
Weil ohne sie Euch doch zu blühn nicht freut.

Französische Formen sind das *Triolet*, *Madrigal* und *Rondeau*.

Das Triolet, eine harmlose Tändelei, die Form des poetischen Kompliments, ein Spiel des Witzes, besteht aus acht, von zwei Reimen verschlungenen Versen, deren erster als vierter und letzter wörtlich wiederkehrt. Es können auch die beiden ersten Zeilen am Schlusse wiederholt werden.

Ein gutes Triolet zu machen,
Gehört nicht zu den leichten Sachen.
Vergebens bildet der sich ein,
Ein gutes Triolet zu machen,
Den nicht die Pierinnen weihn.

Ein feiner Satyr muss uns lachen,
Und Amor selbst Gehülfe sein,
Ein gutes Triolet zu machen.

(*Götz*).

Verwandt ist das *Madrigal*; das Wort, provençalischen Ursprungs, stammt von *mandra*, Herde, und lautet daher auch oft Mandriale. Es bestand aus sechs bis fünfzehn meist eilfsilbigen Versen, sprach ländliche und einfache Gefühle aus und bezeichnet jetzt überhaupt kleinere Gedichte, die auf einem Spiele des Witzes oder einem geistreichen Einfalle beruhen.

Das *Rondeau* oder *Ringelgedicht* besteht aus zwei Strophen von ungleicher Länge und aus zwölf bis vierzehn Versen. Die beiden Strophen müssen mit den Anfangswörtern des Gedichtes schliessen. — Die Glosse, das Tenzon (die Tenzone) und das Cancion sind spanischen Ursprungs.

Die *Glosse*, eine Geist und Phantasie höchst anregende Form, variirt ein fremdes oder auch eigenes, meist vierzeiliges Thema in der Weise, dass die einzelnen Zeilen desselben die *Schlusszeilen* der Strophen bilden. Die Strophe besteht aus zehn Versen, die durch einen, nach dem fünften Verse eintretenden Ruhepunkt in zwei Hälften zerlegt werden, deren jede nur zwei Reime besitzt. Die Glosse eignet sich auch zur Satyre und Parodie. Der grübelnde Sinn des Spaniers und der verwandte des Deutschen mussten von dieser Form sehr angezogen sein.

Der Rezensent.

Süsse Liebe denkt in Tönen,
Denn Gedanken stehen zu fern;
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

(*Tieck.*)

Schönste, Du hast mir befohlen,
Dieses Thema zu glossiren;
Doch ich sag' es unverholen:
Dieses heisst die Zeit verlieren,
Und ich sitze wie auf Kohlen.
Liebtet Ihr nicht, stolze Schönen,
Selbst die Logik zu verhöhnen,
Würd' ich zu beweisen wagen,
Dass es Unsinn ist, zu sagen:
Süsse Liebe denkt in Tönen.

Zwar versteh' ich wol das Schema
Dieser abgeschmackten Glossen;
Aber solch verzwicktes Thema,
Solche räthselhafte Possen
Sind ein gordisches Problema.
Dennoch macht' ich Dir, mein Stern,
Diese Freude gar zu gern.
Hoffnungslos reib' ich die Hände,
Nimmer bring' ich es zu Ende,
Denn Gedanken stehn zu fern.

Lass mein Kind! die span'sche Mode,
Lass die fremden Triolette,
Lass die wälsche Klangmethode
Der Kanzonen und Sonette,
Bleib bei Deiner sapph'schen Ode!
Bleib der Aftermuse fern
Der romantisch süssen Herrn!
Duftig schwebeln, luftig tänzeln
Nur in Reimchen, Assonänzeln,
Nur in Tönen mag sie gern.

Nicht in Tönen solcher Glossen
Kann die Poesie sich zeigen;
In antiken Verskolossen
Stampft sie besser ihren Reigen
Mit Spondeen und Molossen.
Nur im Hammerschlag und Dröhnen
Deutschhellenischer Kamönen
Kann sie selbst die alten, kranken
Allerhässlichsten Gedanken,
Alles, was sie will, verschönen.

(*Uhland.*)

Das *Tenzon*, der Glosse verwandt, behandelt ebenfalls ein gegebenes, verschiedener Deutung fähiges Thema, das von zwei Dichtern in der Form eines «Sängerstreits» in entgegengesetzter Weise behandelt wird. Jedes der Kampfgedichte hat so viele Strophen als das Thema Zeilen, und jede Strophe endet mit einem Reimworte des Thema's. Diese Reimwörter folgen nur im zweiten Gedichte in umgekehrter Ordnung. Die Strophe zerfällt in zwei Theile, den ersten zu vier, den zweiten zu sechs Zeilen, die erste Zeile des zweiten Theils reimt jedoch mit der letzten des ersten. Die Reimstellung ist folgende: a b b a a c c d d c.

Wir geben hier einen Sängerstreit *Uhland*'s und *Rückert*'s als Beispiel. Das Thema heisst:

Sänger, sprecht mir einen *Spruch*!
Sagt mir, was ist minder *Noth*:
Der Geliebten Treue*bruch*,
Oder der Geliebten *Tod*?

Uhland singt:

1. Die vom Schwur sich losgezählet,
In der reichsten Schönheit Schmuck
Ist sie doch ein Höllenspuck,
Dessen Anblick schreckt und quälet.
Reines Weib, das nie gefehlet
Lächelt noch im Leichentuch;
Denn sie schied mit dem Versuch,
Sel'gen Liebestrost zu sagen:
Drum ist minder Tod zu klagen,
Als gebrochner Treuver*spruch*.

2. Wenn Verrath, was Gott verhüte!
Einen edlen Sänger trifft,
Wandelt sich sein Leid in Gift,
Stirbt ihm aller Dichtung Blüte.
Wenn die Braut von reiner Güte,
Hingerafft durch frühen Tod,
Ihm entschwebt ins Morgenroth:
All sein Blick ist dann nach oben,
Und in heil'gem Sang enthoben
Fühlt er sich der ird'schen *Noth*.

3. Jene, die der Tod entnommen,
Diese, die im Unbestand
Weltlichen Gewühls verschwand,
Keine wird Dir wiederkommen.
Wann der grosse Tag erglommen,
Wo von Gottes Richterspruch
Heil ergeht und ew'ger Fluch,
Dann ist Jene neugeboren,
Diese bleibt auch dann verloren:
Mehr als Tod ist Treue*bruch*.

4. Der Du Kampf mir angesonnen,
Wie Du sonst mich überfliegst,
Hoff' nicht, dass Du heute siegst!
Wahrheit hat voraus gewonnen.
Ob dem Sang, den Du begonnen
Wird Dir selbst die Wange roth,
Und Dein Herz vor banger Noth
In mein Lied herüber flüchtend,
Ruft, des Truges Dich bezüchtend:
Falschheit kränket mehr denn *Tod*!

Rückert antwortet dem Dichter und Advokaten:

1. Gegner doppelt überlegen,
Ausgerüstet mit zwiefalter
Waff' als Dichter und Sachwalter;
Wenn ich Dir mich stell' entgegen,
Nenn ich's um so mehr verwegen,
Als, wie Du mir selbst gedroht,
Dir als Anwalt der sich bot
Gute Sach und mir die schlechte;
Dass mir bang, wie ich verfechte
Falschheit gegen Treu im *Tod*.

2. Dennoch sprech ich exzipirend:
Wenn ein edles Herz es gibt,
Das uneigennützig liebt,
Im Geliebten sich verlierend;
Dieses sich mit Demuth zierend,
Trägt Entsagung ohne Fluch,
Wenn die Braut statt Leichentuch
Fremder Hochzeitschleier schmücket,
Und es fühlt sich selbst beglücket
Wenn sie's ist durch Treue*bruch*.

3. Ferner wenn's ein Herz kann geben
Von so sanfter Blumnatur,
Das aus liebem Antlitz nur
Wie aus Sonnen saugt sein Leben;
Wenn die Sonnen ihm entschweben
In die lange Nacht, den Tod,
Leuchtet ihm kein Morgenroth;
Doch so lang die Augen funkeln,
Mag auch Untreu sie verdunkeln,
Leben kann es doch zur *Noth*.

4. Endlich, wer mit solchen Flammen
Liebt, wie ich zwar selber nicht,
Dass er denkt, was heut' zerbricht,
Wächst auf morgen neu zusammen,
Der verschmerzt des Treubruch's Schrammen
Leicht aus Hoffnung zum Versuch,
Ob sie heilen lässt der Bruch;
Aber mit gebrochnen Herzen
Lässt sich ganz und gar nicht scherzen;
Drum: Eh'r falsch als todt! mein Spruch.

Das verwandte *Cancion* ist ein kleines, meist zwölfzeiliges Gedicht im trochäischen Versmasse; die erste Strophe besteht aus vier, die

zweite aus acht Zeilen. Die vier letzten Verse geben den Nachhall des Eingangs.

Das Mädchen.

1. Wie so innig, möcht ich sagen,
Sich der Meine mir ergibt,
Um zu lindern meine Klagen,
Dass er nicht so innig liebt.

2. Will ichs sagen, so entschwebt es;
Wären Töne mir verliehen,
Flöss es hin in Harmonien,
Denn in jenen Tönen lebt es.
Nur die Nachtigall kann sagen,
Wie er innig sich mir gibt,
Um zu lindern meine Klagen,
Dass er nicht so innig liebt.

(Friedrich *Schlegel*.)

Die *Terzine*, *Stanze*, *Canzone* sind bereits erwähnt. Wir fügen hier noch ein *Rückert*'s

Kanzonette.

1. Als ich von Dir, Geliebte! musste wanken,
Liess ich zurück die Hälfte der Gedanken,
Die kleinre Hälfte nahm ich nur mit mir,
Die mir's nun gar nicht danken,
Dass sie nicht sind bei Dir.

2. Sie mahnen mich in jedem Augenblicke,
Dass ich nach Dir noch einmal Boten schicke,
Dann will der Liebesbote jeder sein;
Und wenn ich nicht gleich nicke,
So gehen sie allein.

3. Sie geh'n zu Dir und bringen kleine Lieder;
Sind sie erst dort, so kommen sie nicht wieder,
Und von Gedanken wird das Haus mir leer;
Bald hab' ich nur noch Glieder
Und kein Gedänkchen mehr.

Noch sei einiger aussereuropäischen Formen gedacht.

Die *Ghasele* (das Ghasel) ist ein Kind Persiens und besteht aus sieben bis siebzehn zweisilbigen Strophen, die durch einen sich hindurchschlingenden, in der ersten Strophe angegebenen Reim oder durch das gleiche Wort zusammengehalten werden. Dieser Reim, dieses Wort ist die Tonica, welche die Melodieen umspielen; ein

Grundgedanke zerlegt sich in eine Reihe von verwandten Gedanken und kehrt immer wieder. *Platen* schildert

Das Ghasel.

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, *hin und her*,
Doch irrst Du, Freund, sobald Du sagst, sie schwanke *hin und her*!
Es wurzelt ja so fest ihr Fuss im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke *hin und her*!

Hier ist das *Wechselnde* und *Bleibende* sehr hübsch charakterisirt.

Das erste der beiden folgenden Beispiele hat den *Reim*, das zweite das *Wort* zum Bande.

Der Schmuck der Mutter.

1. Mensch, es ist der Schöpfung *Pracht*
Nicht für Dich allein ge*macht*.

2. Einen Theil hat sich zur Lust
Die Natur hervorge*bracht*.

3. Darum singt die Nachtigall,
Wo Du schlummerst in der *Nacht*.

4. Und die schönste Blume blüht,
Eh des Tages Aug er*wacht*.

5. Und der schönste Schmetterling
Fliegt, wo Niemand sein hat *Acht*.

6. Perle ruht im Meeresschoss,
Und der Edelstein im *Schacht*.

7. Kind! Da reichlich Aug und Ohr
Dir mit Füllen ist be*dacht*;

8. Gönn' der Mutter Etwas auch,
Das sie zum Geschmeid sich *macht*.

(*Rückert*.)

Das Eine.

1. Ich sah empor und sah in allen Räumen *Eines*;
Hinab ins Meer, und sah in allen Wellenschäumen *Eines*.

2. Ich sah ins Herz, es war ein Meer, ein Raum der Welten,
Voll tausend Träum', ich sah in allen Träumen *Eines*.

3. Du bist das Erste, Letzte, Aeussre, Innre, Ganze,
Es stralt Dein Licht in allen Farbensäumen *Eines.*

4. Du schaust von Ostens Gränze bis zur Gränz' im Westen,
Dir blüht das Laub an allen grünen Bäumen *Eines.*

5. Vier wiederspänst'ge Thiere zieh'n den Weltenwagen.
Du zügelst sie, sie sind an Deinen Zäumen *Eines.*

6. Luft, Feuer, Erd' und Wasser sind in Eins geschmolzen
In Deiner Furcht, dass Dir nicht wagt zu bäumen *Eines.*

7. Der Herzen alles Lebens zwischen Erd' und Himmel,
Anbetung Dir zu schlagen, soll nicht säumen *Eines.*

(*Rückert.*)

Die *persische Vierzeile*, eine Form des Spruches, besteht aus vier Zeilen, deren erste, zweite und vierte reimen, während die dritte reimlos bleibt.

Persische Vierzeilen.

I. *Die Form des Ghasels.*

Die neue Form, die ich zuerst in Deinem Garten pflanze,
O Deutschland, wird nicht übel stehn in Deinem reichen Kranze;
Nach meinem Vorgang mag sich nun mit Glück versuchen Mancher
So gut im persischen Ghasel, wie sonst in welscher Stanze.

II.

Vom Himmel kam geflogen eine Taube
Und bracht' ein Kleeblatt mit dreifachem Laube.
Sie liess es fallen; glücklich, wer es findet!
Drei Blättlein sind es: Hoffnung, Lieb' und Glaube.

III.

Hoffnung wohnt bei Sterblichen hienieden,
Und bei Todten wohnt im Grabe Frieden.
Zage nicht, wie auch das Los Dir falle,
Immer ist Dir, was Du brauchst, beschieden.

IV.

So lang des Lebens Hoffnungsfunke glimmt, ist's gut;
Wenn Tod hinweg des Lebens Aengste nimmt, ist's gut.
O Preis dem Herrn, der Alles gut und wohl gemacht!
Ob Leben er, ob er Dir Tod bestimmt, ist's gut.

V.

Wenn der Tag nicht hell ist, sei Du heiter!
Sonn' und froher Sinn sind Gottes Streiter.
Wenn die Sonn' im Kampf des Licht's ermattet,
Freimund, kämpfe Du allein ihn weiter.

(*Rückert*: Freimund Reimar.)

Chamisso führte endlich eine *malaische* Form ein, die aus vierzeiligen Strophen besteht; die zweite und vierte Zeile dient immer als erste und dritte der folgenden Strophe. Diese Wiederholung bringt einen monotonen, düstern Eindruck hervor.

Todtenklage.

1. Windbraut tobet unverdrossen,
Eule schreiet in den Klippen,
Weh! Euch hat der Tod geschlossen,
Blaue Augen, ros'ge Lippen!

2. *Eule schreiet in den Klippen*,
Grausig sich die Schatten senken —
Blaue Augen, ros'ge Lippen!
Hin mein Lieben, hin mein Denken!

3. *Grausig sich die Schatten senken*,
Regen strömt in kalten Schauern. —
Hin mein Lieben, hin mein Denken!
Weinen muss ich stets und trauern.

4. *Regen strömt in kalten Schauern*:
Zieh'n die Wolken wol vorüber?
Weinen muss ich stets und trauern,
Und mein Blick wird trüb und trüber.

5. *Zieh'n die Wolken wol vorüber*,
Stralt ein Stern im ewigen Lichte. —
Ach! mein Blick wird trüb und trüber,
Bis ich ihn nach oben richte.

(*Chamisso.*)

Es soll nicht verhehlt werden, dass viele dieser Formbestimmungen rein willkürlich sind und jeden Augenblick durch andere ersetzt werden könnten. Warum soll das Ghasel nicht über siebzehn Strophen haben? Warum sollen wir nicht eine neue Reimgruppirung wie etwa folgende schaffen? —*

„Uns, die wir uns in allen Landen
Als gleichen Geistes froh erkennen
Und unter gleicher Fahne streiten,
Muss Freiheit Eine Strasse leiten;
Wir müssen Du und Freund uns nennen,
Der Stunde froh, in welcher wir uns fanden."

* *Bürger* geisselt die zimpferliche Mamsell la Regle.
Halb griechische, halb auch französische Donne
Ist Regula die wackerste Ma Bonne!

Der Geist baut sich den Leib, der schöpferische Meister die Form.

Man hat die Lyrik, welche in erster Linie Gefühle und geistige Stimmungen nicht anregen, sondern *darstellen* will, verschieden einzutheilen versucht.

Gottschall kennt eine Lyrik der *Empfindung* (Lied), der *Begeisterung* (Ode) und der *Betrachtung* (Elegie, Epistel, Heroide).

Carriere unterscheidet die Lyrik des *Gefühls* (Lied), der *Anschauung* (Ode, Elegie, welche mehr objektive Darstellungen der das Gemüth ergreifenden Gegenstände als der Gemüthszustände selbst seien) und des *Gedankens*.

Vischer fasst den Umstand in das Auge, *wie* das Gemüth den Weltinhalt in sein inneres Leben verwandle, in welchem Verhältniss es zu demselben stehe. Möglich ist:

a. Der Aufschwung zu dem die Seele anregenden, ergreifenden Gegenstande (Hymne, Ode) —

b. Das Aufgehen des Gegenstandes im Subjekte, wie dies im Liede, nach *Vischer* auch in der Ballade und Romanze geschehe.

c. Eine beginnende Ablösung vom Gegenstande, ein Eintreten der Betrachtung (Elegie).

Wir werden hier wie in der Musik festhalten müssen, dass es nicht blos seelische, sondern auch geistige Stimmungen gebe, dass nicht blos Empfindungen, sondern auch Gedanken eine lyrische Bewegung in uns hervorzurufen vermögen.

Das

Lied

geht freilich unmittelbar aus der Seele hervor, in seinem Ausdrucke wie in seinem Ursprunge subjektiv. Daher kann ein Lied mit «Und» beginnen, einer Art von Auftakt, der das Verschwiegene und das Plötzlichbekannte verbindet; ähnlich fangen norddeutsche Seemannslieder mit einem Nachsatz ohne den Vorsatz an. So singt ein Helgoländer Fischer:

Denn, was ist wol des Seemanns Leben,
Wie bald ist es um ihn geschehen!
Ein Seemann muss in Aengsten schweben,
Wenn andre Leut zur Ruhe gehen.

Da ist eine gewisse Schwermuth oder der Entschluss, sich in toller Freude zu betäuben, als vorausgehend zu denken; der wortkarge Seemann gibt nur die halbe Empfindung, nur den Grund derselben.

Goethe entwikelt des Liedes

Elemente.

Aus wie vielen Elementen
Soll ein echtes Lied sich nähren,
Dass es Laien gern empfinden,
Meister es mit Freuden hören?

Liebe sei vor allen Dingen
Unser Thema, wenn wir singen,
Kann sie gar das Lied durchdringen,
Wird's um desto besser klingen.

Dann muss Klang der Gläser tönen,
Und Rubin des *Weins* erglänzen:
Denn für Liebende, für Trinker,
Winkt man mit den schönsten Kränzen.

Waffenklang wird auch gefordert,
Dass auch die Drommete schmettre;
Dass wenn Glück zu Flammen lodert,
Sich im Sieg der Held vergöttre.

Dann zuletzt ist unerlässlich,
Dass der Dichter manches *hasse*;
Was unleidlich ist und hässlich,
Nicht wie Schönes leben lasse.

Weiss der Sänger dieser Viere
Urgewalt'gen Stoff zu mischen,
Hafis gleich wird er die Völker
Ewig freuen und erfrischen.

Liebe ist hier als das erste Element bezeichnet, Liebe als das ursprünglichste und allgemeinste, daher auch verständlichste Gefühl. Liebe macht ja jeden Menschen wenigstens einmal zum Dichter; er vergisst sein Ich und geht in die Empfindung eines Wesens ausser ihm auf.

Amor und Psyche.

Den Musen-Schwestern fiel es ein,
Auch Psychen in der Kunst zu dichten
Methodice zu unterrichten;
Das Seelchen blieb prosaisch rein.
Nicht sonderlich erklang die Leyer,
Selbst in der schönsten Sommernacht;
Doch Amor kommt mit Blick und Feuer,
Der ganze Kursus war vollbracht.

(*Goethe.*)

Die bekannte, oft auch bekämpfte *Dialektspoesie* hat hier ein berechtigtes Feld; es gibt und namentlich in der Liebe kindliche und harmlos tändelnde, vom «sorgenden» Egmont weitabliegende Gefühle, die in der Schriftsprache manierirt, unwahr erscheinen, in der Kindheitsprache der Mundart dagegen bezaubern können.

Den Liebesdichtern sind die Dichter — soll ich sagen — des Hasses, wenn auch nicht des von *Goethe* gewünschten Hasses, die Dichter der Freiheit, die politischen Dichter entgegentreten. «Wir haben lang genug geliebt . . .» rief *Herwegh*.

Die Stimmen über diese Richtung sind freilich sehr getheilt.

Die Einen rufen mit *Rückert*:

Eins ist uns Noth! Wach sein zum Kampfgewitter.
Wollt Ihr nicht mehren selbst der Kämpfer Summe,
Schmelzt sie nur nicht durch's Klimpern Eurer Zither.

Die Anderen mit *Herder*:

Politisch Lied, ein böses, böses Lied!
So sagt das Sprichwort und Du willst, o Freund,
Dass dichtend unsre Nation sogar
Politisire?

Zur Erledigung der Frage noch folgende Worte:

An unsere Dichter.

Des Ganges Ufer hörten des Freudengott's
Triumph, als allerobernd vom Indus her
Der junge Bacchus kam, mit heil'gem
Weine vom Schlafe die Völker weckend.

O weckt, Ihr Dichter, weckt sie vom Schlummer auf,
Die jetzt noch schlafen, gebt die Gesetze, gebt
Uns Leben, singt, Heroen! Ihr nur
Habt der Eroberung Recht, wie Bacchus.

(*Hölderlin.*)

Lasst endlich das Geleier sein
Und rührt die Trommel nur!
Der Deutsche muss erst freier sein,
Dann sei er Troubadour.
Im Freiheitsfeuertranke
Werd' unser Reich erfrischt,
Ihr ewiger Gedanke
Führ' unser Schwert, das blanke,
Wenn's in die Feinde zischt!

(*Herwegh.*)

Die Tendenz.

Deutscher Sänger! sing' und preise
Deutsche Freiheit, dass Dein Lied
Unsrer Seelen sich bemeistre
Und zu Thaten uns begeistre
In Marseillerhymnenweise.

Giere nicht mehr wie ein Werther,
Welcher nur für Lotten glüht —
Was die Glocke hat geschlagen
Sollst Du Deinem Volke sagen,
Rede Dolche, rede Schwerter!

Sei nicht mehr die weiche Flöte,
Das idyllische Gemüth —
Sei Trompete, sei Posaune,
Sei Kanone, sei Karthaune,
Blase, schmett're, donn're, tödte!

Blase, schmett're, donn're täglich,
Bis der letzte Dränger flieht —
Singe nur in dieser Richtung,
Aber halte Deine Dichtung
Nur so allgemein als möglich.

(*Heine.*)

Nur so allgemein als möglich! Das Lied werde nicht zu einem Leitartikel, der an einem bestimmten Tage und für einen bestimmten Fall ausgegeben wird, nur zu einem politischen Motto, das über der journalistischen Prosa schwebt.

Hoffmann von *Fallersleben* hat es verstanden, nach *Beranger*'s Vorgang das politische mit dem komischen Liede zu verbinden; er machte den Gassenhauer fast salonfähig.

Das deutsche *Lied* verdankt seinen Ruhm nicht blos der musikalischen Betonung, sondern zum guten, oft zum besten Theile dem aus tiefem Gemüthe emporsteigenden Worte. Wer denkt hier nicht an *Goethe*, *Heine*, *Uhland*, an jene Liederchen, die, von unscheinbarem Umfange, eine Welt erschliessen, weil ja das Menschenherz ein Mikrokosmos ist.

Wer sänge nicht mit *Heine* beim Anblicke der aufknospenden, von Leid und Lust noch unberührten Jungfräulichkeit:

Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein;
Ich schau Dich an, und Wehmuth
Schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände
Auf's Haupt Dir legen sollt',
Betend dass Gott Dich erhalte
So rein und schön und hold.

oder mit *Goethe* im Kampfe und Sturme des Lebens des

„Wanderers Nachtlied."

Der Du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süsser Friede,
Komm', ach komm' in meine Brust.

Da das Lied wie keine Dichtungsart aus der Subjektivität des Dichters, im weiteren Sinne *des Volkes*, dem der Dichter entstammt, hervorgeht, so gilt vor Allem vom *Liede*, was *Goethe* zum Verständnisse der Dichtung überhaupt fordert:

Wer das Dichten will verstehen,
Muss in's Land der Dichtung gehen;
Wer den Dichter will verstehen,
Muss in *Dichters Lande* gehen.

Das ungarische Lied, das spanische, das Lied des Russen darf von dem Boden, von dem Nationalcharakter nicht abgelöst werden, gewinnt mindestens durch einen Versuch, sich auch in diesen zu vertiefen. —

Die *Ode* ist objektiver als das Lied, beschäftigt sich nicht blos mit sich, mit den kleinen Freuden nnd Leiden des Herzens; an den Odendichter treten grössere, allgemeinere Gefühle, hohe weltbewegende Ideen, mächtige Menschen und Thaten heran und fordern den Preis des Begeisterten heraus.

Das Lied ist das Stillleben der Seele, daher ohne jähe Sprünge in der Darstellung, in einem gewissen sanften ebenmässigen Verlaufe, mit treuer Durchführung der einmal gewählten Strophenform. Das Lied deutet auch nur an, stammelt, kämpft mit dem keuschen Gefühle, das sich mittheilen und doch wieder verschliessen möchte.

Nicht so die Ode. Sie entspringt nicht so sehr dem Gefühle, als der Begeisterung, und diese kennt keine Schranken der Form, keine Nothwendigkeit der Uebergänge, kein scheues Verstummen; sie will sich vollständig aussprechen und den Hörer mit der gleichen Empfindung erfüllen; daher schildert der Odendichter nicht blos seine Empfindung, sondern den Gegenstand, die Idee selbst, die sie hervorrief. Der Ton der Ode ist ein erhöhter, prophetenartiger: der Dichter schaut die Zukunft und fliegt über Räume und Zeiten; er spricht seherartig.

Gottschall bedauert, dass die Form der Ode, so geeignet für einen Genius, der das Ewige aus dem fliehenden Strome der Zeit herauszuheben sucht, gegenwärtig fast in Vergessenheit gerathen sei.

Wir nannten die Ode ein Kind der Begeisterung, wie kann eine an Begeisterung arme Zeit Oden schreiben? Selbst der *Reim* ersetzt die fehlende nicht.

Mit der Ode verwandt sind die *Hymne* und die *Dithyrambe*, jene Gott, überhaupt dem Göttlichen zugewendet, ein Kultus der Transscendenz, am herrlichsten beim auserwählten Gottesvolke in den Psalmen blühend, diese dagegen das Siegesfanfare der Erdenlust; dort wird die Poesie Priesterin, hier Bacchantin mit hochgeschwungenem Thyrsusstabe. Mag die schwerkämpfende Gegenwart, wenn ihr die Hymne fehlen muss, in der Dithyrambe sich betäuben. Sie entspringt doch der Leidenschaft, und wo Leidenschaft, da ist noch Kraft, daher noch Rettung und Zukunft.

Ode, Hymne, Dithyrambe ist der Freskomalerei zu vergleichen; sie fordern Grösse der Anschauung, Kühnheit der Sprache, *Styl*. Unsere Goldschnittlyrik bedürfte einer Erneuerung mit frischwogendem Blute und Eisenmenschen, die wieder einmal schwärmen und überschäumen können. Wir werden sonst unanständig gescheidt.

Wenn die Ode in die Zukunft, so schaut die *Elegie* in die Vergangenheit; jene athmet daher dramatischen Auf-, diese epischen Niedergang. Sie vergleicht die trübe Gegenwart mit einer glänzenderen *Vergangenheit* (wegen dieses *Rück*blickes will sie *Schelling* zu der epischen Poesie zählen), oder kann sich selbst einer heitern Gegenwart ob des schwermüthigen Gedankens der *Vergänglichkeit* nicht erfreuen. Die vorherrschende Stimmung ist Milde, sanfte Trauer, Entsagung; die Verzweiflung schreibt bereits Oden.

Die Elegie, der wir die *Heroide* beigesellen können, welche letztere verstorbene Personen, *Heroen* und Heroinnen, redend einführt und

Kunden aus andern Welten bringen lässt*, zählt bereits zu der Reflexionspoesie, zu jener Lyrik, welche Stimmungen des Geistes malt, und der auch viele Oden zuzuschreiben wären.

Die moderne Neigung zu reflektiren hat die *philosophische* Lyrik wesentlich begünstigt, auch die von *Schiller* geschaffene *kulturgeschichtliche*, die einen «Spaziergang» durch die Lebensentwicklung der Menschheit unternimmt, den «Göttern Griechenlands» mit schönheitstrunkenem Geiste opfert, das «Ideal und das Leben» gegenüberstellt und über der Menschheit Ringen hinweg des Friedens «Glocke» laut ertönen lässt. Elegische Wehmuth umspielt freilich auch hier das «Siegesfest», und Kassandra findet selbst unter Troja's rauchenden Trümmern keine Hörer.

Wir können dieser Gedankenlyrik, welche *Vischer* bekämpft, ihr vorwerfend, dass sie einen innern Mangel mit Rhetorik vergeblich zudecke, die dagegen nach *Gottschall* die höchste Stelle einnehmen soll, das *Festgedicht*, namentlich den *Prolog* und *Epilog* anreihen.

Die poetische Anrede zählt mit zu dem Schwersten, was im Gebiete der Lyrik geleistet werden kann, weil sie in einem beschränkten Raume die ganze Macht der Redekunst entwickeln, die Gedanken epigrammatisch zuspitzen, den Ausdruck volksthümlich halten und Schlag auf Schlag wirken muss.

Die Sprache darf nicht so sehr nach der Glätte und dem musikalischen Wohllaut des Lyrikers, als nach der Kraft des dramatischen Styls streben; kunstreiche Metren stehen hier im Wege; die Verse, am besten Jamben, können zwischen vier, fünf und sechs Füssen wechseln; die fünffüssigen werden vorherrschen; meist reimlos, schmückt sich das auf unmittelbare Wirkung angewiesene Gedicht an Schlagstellen mit dem Glanz des Reimes. Die Anrede soll kurz sein; sechzig bis hundert Verse dürften in den meisten Fällen genügen; eine grössere Ausdehnung macht die schönsten Gedanken unwirksam.

Goethe's Theaterreden sind oft blass, sein Epilog zu *Schiller*'s «Glocke» und dessen eigener Prolog zu «Wallenstein» dagegen Musterproben. Neuere treffliche Prologe rühren von Hermann *Marggraff* und Emil *Rittershaus* her.

Wir wenden uns zu der eigentlichen *didaktischen* Lyrik, deren Richtung *Horaz* pries mit den Worten:

* Ein modernes Beispiel von *Schiller*: „Thekla, eine Geisterstimme".

Sämmtliche Stimmen gewinnt, wer Nützliches eint mit dem Schönen,
Wenn er den Leser *belehrt* und zugleich ihn lieblich erheitert.

Aehnlich lässt *Aristophanes* in den «Fröschen» *Euripides* auf die Frage des *Aeschylos*:

Weshalb doch wol ist ein dichtender Mann zu bewundern?

antworten:

Der Geschicklichkeit halb und der sittlichen Zucht und weil wir bessere Bildung
Darbieten dem Volk in den Städten umher. —

— — —

Aeschylos sagt in demselben Lustspiele:

— — Schaue Du selbst doch,
Wie von Anfang her *nutzbar* sich bewies das Geschlecht uredeler Dichter.
Denn Orpheus hat einweihende Fest' uns gezeigt, und vom Morde Enthaltung,
Musäos der Seuch' Heilung und von Gott Ausspruch; Hesiodos aber
Landbau und der Frucht Jahreszeit und des Pflugs. Doch der göttliche Sänger Homeros
Wodurch hat er Ehr' und Ruhm sich verschafft, als dass er Heilbringendes lehrte,
Schlachtreihn, Kriegsmuth und Wappnung des Heers?...

Unterarten der didaktischen Lyrik, welche *Gottschall* der Epik zugezählt wissen will, weil wir über einen Gegenstand nur belehren können, indem wir ihn beschreiben, die Beschreibung aber ein episches Moment sei, sind:

a. Das *Lehrgedicht*, welches ein wissenschaftliches, philosophisches, religiöses Thema in poetischer Form darstellen will. Diese Erklärung macht bereits auf den im Lehrgedichte liegenden Widerspruch aufmerksam: nur die Form gehört der Poesie an, der Inhalt ist ein künstlerisch unverarbeiteter, im Urzustande verbliebener, der Begriffswelt angehörender Stoff. Was wird aus der Poesie vollends, wenn wir auf besungene Stoffe stossen wie Seidenzucht, Nautik, Beschwerden des Ehestandes, Geographie, Dressur der Jagdhunde, Bereitung des Aepfelmostes, Einrichtung eines Küchengartens? Glücklicher gewählt sind die Religion, das All, die Kunst; der höhere Stoff ist an sich reich an idealen Bezügen; die Phantasie kann in erregten Momenten an den Odenschwung streifen und die Trockenheit der Darstellung durch eingeflochtene Erzählungen und Mythen beleben.

b. Die *Epistel*, die poetische Briefform an wirkliche oder erdichtete Personen, selbst an Gegenstände gerichtet; sie behandelt lehrhafte Gegenstände in zierlicher, heiterer Weise; *Gottschall* versucht sie zu erneuern. Grazie soll ihr zur Seite stehen.

c. Die *Gnome*, der Spruch, der sich in grösseren Werken findet, aber auch selbstständig auftritt, gleichsam als Keim eines grösseren Lehrgedichts; ein tiefer Gehalt will hier in eine geschmackvolle Form gekleidet, vielleicht von einem schlagenden Bilde verstärkt werden.

d. Das *Epigramm* oder das Sinngedicht, ursprünglich eine Aufschrift, welche die Bedeutung eines Bau- oder Bildwerkes aussprach. Mithin ursprünglich dem Ruhme gewidmet, dient es jetzt der Schmach und geisselt Thoren und Thorheiten. Es besteht aus zwei Theilen, der *Erwartung* oder *Ankündigung* und dem überraschenden *Aufschlusse*. *Gottschall* schreibt die Vernachlässigung des Epigramms dem Umstande zu, dass unsere Lyrik seit *Heine* im Ganzen epigrammatisch geworden ist. Auch das Feuilleton, die illustrirte Komik zieht die Kräfte vom Epigramm ab. *Schiller* und *Goethe* schrieben meisterhafte «Xenien» (Gastgeschenke), die keine ebenbürtige Nachfolge erlebt haben.

e. Das Epigramm ist der Keim der *Satyre*, welche vorzüglich von den Römern gepflegt wurde, aber auch noch heute möglich wäre. Sie darf nur nicht wie bei *Heine* frivol sein, sondern muss auf dem festen Grunde einer sittlichen Weltanschauung ruhen.

Der zürnende Dichter.

Fürchtet den Dichter nicht, wenn er edel zürnet: sein Buchstab
Tödtet, aber es macht Geister lebendig der Geist.
(*Hölderlin.*)

Apollo.

Saiten rühret Apoll, doch er spannt auch den tödtenden Bogen;
Wie er die Hirten entzückt, streckt er den Python in Staub.
(*Xenien.*)

Sie darf ferner nicht *persönlich* werden, sondern stets nur die *Sache* treffen.

Wirf Dein Talent nicht so hinaus,
Beleidigung damit zu rächen.
Die Biene, die versucht zu stechen,
Bringt keinen Honig mehr nach Haus.

———— • ————

Die Griechen haben in der Epik, die Britten im Drama, wir in der Lyrik, im Liede den *ersten Kranz* errungen.

Ueber ihn hinaus zur *That*, — zur *Dichtung* der *That*!

Eine frische Lyrik spriesst nur aus einem gesunden Volksthum; daher sei uns gegrüsst, du deutsches Lied, als eine Bürgschaft deutscher Zukunft.

Neunzehnter Vortrag.

Die Kunst des Dramatikers.

Diese vereint die drei Erscheinungsformen der Zeit, indem sie *Vergangenes* in *Zukünftiges*, erst vor unsern Augen Werdendes verwandelt und dieses uns stückweise als *Gegenwärtiges* vorführt.

Wir sind hier in einer auf die Zukunft gerichteten Spannung; daher ladet uns schon die dramatische *Form*, die selbst einen handlungslosen sokratischen Dialog so sehr beleben kann, blos gelesen, noch gar nicht aufgeführt, zu einer Antheilnahme am Werden einer That und wirkt energiebelebend auf uns ein.

Drama, Handlung, leitet sich ja von dem griechischen Zeitwort δράω, handeln ab.

Der Epiker sieht wie die Menge auf den *Erfolg* und das *Gelingen*, der Dramatiker wie die Gottheit auf das *Vollbringen* und die *That*.

Der Epiker liebt mit *Glück* zu schliessen; die Krone des Dramatikers ist die *Tragödie*.

Der Epiker frägt: *Was* ist geschehen? Der Dramatiker frägt: *Warum*? und durch *wen*? Jener steht daher dem Historiker, dieser dem Philosophen näher. Wenn der Roman einer Geschichtsdarstellung, so ist das Drama einer Philosophie der Geschichte zu vergleichen; es hebt nur die Ideen der Zeitläufte, die Hauptträger derselben, die Thatsachen, in welchen sich diese Ideen am hellsten spiegeln, hervor. Das Drama ist die quinta essentia der Geschichte.

Die Welt, die in der epischen Poesie den Helden trug, sinkt hier zur *Dekoration* herab, zum Hintergrunde der Handelnden.

Die Schilderung der Natur als solcher fällt hier ganz hinweg; die Natur und ihre Zustände werden nur im Zusammenhange mit den Menschen erwähnt, entweder, wenn sie *wie in der stylistischen Landschaft* die Stimmung der letzteren orchesterartig begleiten oder zu derselben einen eigenthümlich wirksamen Gegensatz bilden.

Wie stimmt es uns, wenn die Wache das Erscheinen des Hamletgeistes mit der Schilderung der Winterkälte und der geheimnissvollen Weihnachtszeit einleitet! wie durchschauert uns der Sturm, der die Locken des verzweifelnden Lear aufpeitscht! Wie wehe wird uns in der Seele, wenn Dunkan, arglos seines Mörders Haus betretend, plötzlich die Schwalbennester an den Mauern des Schlosses gewahrt:

— — Des Sommers Gast,
Die hoch an Tempel baun'de Schwalbe, zeigt
Durch ihr Verweilen, dass des Himmels Athem
Ihr gastlich duftet: Fries und Dach und Pfeiler,
Kein Winkelchen, wo dieser Vogel nicht
Sein schwebend Bett gebaut mit voller Wiege.
Wo sie am liebsten brüten und verweilen,
Ist rein die Luft . . .

Wie lieblich werden die Dissonanzen der Gerichtsszene im «Kaufmann von Venedig» aufgelöst, wie ist ihr Verklingen in Liebe und Versöhnung wohlthuend eingeleitet, wenn der fünfte Aufzug, den daher nur eine rauhe Hand vernichten wird, mit den Worten Lorenzo's anhebt:

Der *Mond* scheint hell. In solcher *Nacht* wie die,
Da *linde Luft* die Bäume schmeichelnd küsste
Und sie nicht rauschen liess, in solcher Nacht
Stieg Troilus, mich däucht, auf Troja's Wall
Und seufzte nach den Griechenzelten, wo
Jetzt ruhte Cressida . . .

Noch im vorigen Jahrhundert wurde das Epos für das Höchste der poetischen Darstellung gehalten; es mag das Aelteste sein, das Höchste ist es nicht. Das Drama, schon dadurch kündigt es sich als die Krone der Entwicklung an, erscheint bei allen Völkern zuletzt, bei manchen wie im Orient, gar nicht. Es setzt als Bedingungen seiner Entstehung, von Treibhausblüten abgesehen, eine tüchtige, im Volkscharakter wurzelnde Grundlage, eine bedeutende politische Entwicklung, eine hohe oder doch fröhlich aufknospende Bildung voraus, endlich eine durch diese vermittelte Möglichkeit, die verschiedenen Seiten des nationalen

Lebens mit *freiem* Sinne auffassen, über Religion, Sage und Geschichte der Nation mit künstlerischer Freiheit verfügen zu dürfen.

Ein Beispiel erläutere das Letzte. Die Schweizer sind gewiss politisch frei, ein Volk der That, sittlich gesund und tüchtig geschult; und doch fehlt ihnen das Drama noch. Warum? Weil sie zu ängstlich am Buchstaben der Geschichte handeln, jeden einzelnen Zug derselben als ein Heiligthum bewahren. Ihre Dichter, von dieser Anschauung gebunden, ja sie selbst theilend, können nur eine dramatisirte Chronik, kein echtes Drama, nur ein *episches* Drama schreiben. Erlag doch selbst ein *Shakspeare* dieser Gefahr in seinen englischen Historien! Es soll damit nicht bestritten werden, dass dieselben Fragmente von höchstem dramatischen Werthe aufweisen.

Drei Blütenzeiten der Menschheit sprachen sich in der Erscheinung eines Drama's aus.

Die erste erschloss sich bei den Griechen, fünfhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung, die zweite, nach der Reformation, einen *Shakspeare*, einen *Calderon* zeugend, dort protestantisch-germanisch, hier katholisch-romanisch. Die dritte wurzelt im Blute der französischen Revolution und sandte *Schiller* als ihren Herold voraus. (Ist doch bei *Goethe* das Drama zuweilen nur die äussere dramatische Form, und sind seine Helden mehr episch!) *Schiller* erhob die Fahne für *ganz* Europa und gründete das *Drama der Neuzeit*. Eine nach Freiheit ringende Zeit wie die der Gegenwart, muss sich, nach dem Vorgange des Telldichters, mit dem Drama verwandt fühlen, mit der *Dichtungsform der Freiheit*. —

Die Einseitigkeiten der Lyrik und Epik sind im Drama überwunden. Jene malt Empfindungen, diese Begebenheiten; das Drama verbindet jene mit diesen, lässt diese aus Seelenzuständen und Leidenschaften hervorgehen und malt wieder den Eindruck der Ereignisse auf das Gemüth.

Lyrik und Epik sind die Quellen, aber auch die Feinde des Drama's. Wehe dem Drama, dem eine sogenannte «schöne Sprache» nachgerühmt wird, oder dessen Geist in Aeusserlichkeiten untergeht. Und doch gibt es im Drama Stellen, an denen das lyrische wie das epische Element mit Berechtigung auftreten, auch im modernen Drama, um vom Chore der Alten sogleich abzusehen.

Das Lyrische des Gefühls spricht sich nicht blos in eingestreuten und zufälligen Liedern, sondern namentlich in Augenblicken erregter Stim-

mung, in Auftritten der Liebe, in Selbstgesprächen, das Lyrische des Geistes in eingeflochtenen Sprüchen gnomenartig aus; das Letztere wird von der Natur des Drama's begünstigt, weil die freie That ein *bewusstes Wollen*, daher ein Reflektiren über Ziel und Mittel, deshalb auch Reflexionen voraussetzt.

Die spruchartigen Stellen im Drama müssen zu dem Charakter, dem sie in den Mund gelegt werden, zu dem Alter, Geschlecht, der Nationalität desselben, zu dem Ort, der Zeit, selbst zu dem *Tempo* der Handlung passen. Der Spruch wird einem bewegten Auftritte selbstverständlich weniger entsprechen, als einem ruhigen, gemessenen Ganges vorschreitenden, der Katastrophe und der Exposition weniger als den Akten der Verwicklung. Nicht in moralischen Sentenzen, die auf der Oberfläche schwimmen, sondern im Ausgange der Handlung, in dem Kontraste und Konflikte der Charaktere lege der Dichter seine Idee nieder. Allgemeine Stellen können nur dann im Drama Billigung finden, wenn sie aus dem Innersten eines Charakters herauszuwachsen scheinen, wenn sie leicht und ungezwungen aus dem Gemüthe fliessen oder, Eingebungen des Augenblickes ähnlich, dem Auftritt entsprechen, ja die Wirkung desselben durch Plastik und Schlagkraft erhöhen. Je weniger die Stimme durch das Schallrohr seiner Gestalten tönt, um so eher wird dem Dichter eine Reflexion zu gestatten sein.

Der grösste Dramatiker aller Zeiten war auch in dieser Beziehung, einer scheinbar minder wichtigen, gross. Man versuche einzelne Stellen aus seinem Dialog zu reissen; wie leicht verlieren sie in unserer Hand, von ihrer Umgebung getrennt, das wahre Licht und die echte Farbe. Sie sind eben Blumen, die nur in dem Boden gedeihen, in welchem sie emporspriessen, nur dem Charakter entsprechen, aus dessen Geist (nicht blos aus dessen Munde) sie hervorgehen. Blicken wir dagegen auf die an sich herrlichen Sprüche in *Goethe*'s «Tasso»! * Wie wenig individuell sind sie gezeichnet, wie leicht könnte dieser und jener Spruch von einer andern Person ausgesprochen werden! Tasso sagt:

— — Es horcht ein stilles Herz
Auf jedes Tages, jeder Stunde Warnung
Und übt sich insgeheim an jedem Guten.

Eleonore sagt ganz ähnlich:

Ach dass wir doch dem reinen stillen Wink
Des Herzens nachzugehn so sehr verlernen!

*) Vgl. die ausführliche Beleuchtung dieser Sprüche in meinen Vorlesungen über Goethe's Tasso." Bern 1852.

Was charakterisirt nun jenen Spruch als einen Tasso's? —

Das epische Element, insofern es innerhalb des Drama's berechtigt auftritt, erscheint in *Erzählungen*, welche das theils früher, theils vor Beginn des Stückes Geschehene, theils Vorgänge, die hinter der Szene stattfanden, zu unserer Kenntniss bringen, das heisst, nur mittelbar; denn keine Erzählung darf den Anschein tragen, als würde sie nur dem Publikum zu Liebe vorgetragen, zunächst ist sie für die Handelnden bestimmt; wir sind nur *zufällige Hörer.*

Die Botenberichte, mit denen das antike Drama, seinen epischen Ursprung verrathend, zu schliessen liebt, widerstreben dem modernen Geiste, überhaupt Erzählungen, welche wie in der «Phädra» die Katastrophe zu hemmen scheinen; die grösste Rhetorik wird hier erkältend wirken.

Auch in der Exposition wirkt eine Erzählung lähmend, selbst im «Sturm», geschweige in Romanschauspielen.

Die Erzählung des Dramatikers muss dramatisch sein —

erstens dem *Tone* nach, voll lebhafter Darstellung, das vorgegenwärtige Präsens anwendend, so das Vergangene wenigstens scheinbar in noch Werdendes, Zukünftiges verwandelnd, —

zweitens der *Charakteristik* nach, indem sie, ungleich der epischen Erzählung, hinter der der Erzählende ganz verschwinden muss, die lebhafte Theilnahme des Erzählenden verrathen, einen Einblick in den Charakter desselben gestatten muss —

drittens der *Wirkung* nach, in dem Sinne, dass sie nicht blos Vergangenes erklärt, sondern die Handlung fördert.

Die Erzählung des schwedischen Hauptmanns entspricht den zwei ersten Anforderungen vollkommen; ihre Einwirkung auf den weiteren Verlauf des Stückes ist dagegen unbedeutend. Die Mittheilung Bertrand's in der Jungfrau von Orleans (Vorspiel) greift in das Drama entscheidend ein, eben so die Schlachterzählungen im zweiten und fünften Aufzuge.

Die Meinungen gehen über den *ethischen* Werth der Bühne weit auseinander. Während die Einen in ihr einen *Gottesdienst* verehren, verabscheuen sie Andere, selbst solche, welche die epische und lyrische Dichtung nicht verwerfen, als eine *Satansfeier*. Sollen wir mit diesen streiten? Sollen wir sie — es wäre ja vergeblich — an den Ursprung jedes Theaters aus der Religion und dem religiösen Kultus, des modernen aus dem christlichen Gottesdienste erinnern?

Hören wir Dramatiker selbst.

Die eine Hauptwirkung der Bühne, die ethische, wird von *Shakspeare* in seinem «Hamlet» gezeichnet: «Der Zweck des Schauspiels war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit einen Abdruck seiner Gestalt zu geben.»

Shakspeare bleibt nicht bei dem theoretischen Satze stehen; er belegt ihn gleich in der Tragödie selbst mit einem schlagenden Beispiele: der König - Mörder fährt vor seinem gedichteten Spiegelbilde entsetzt zurück.

Schiller bereitet dem Drama in den herrlichen «Kranichen des Ibykus» einen ähnlichen Triumph:

> Vom *Eumenidenchor* geschrecket,
> Zieht sich der *Mord*, auch nie entdecket,
> Das Los des Todes aus dem *Lied*.

Und nun zu der zweiten Hauptwirkung, der *politischen*! Selbst *Napoleon*, der Feind der Freiheit, der daher konsequent auch das Drama hätte hassen sollen, musste demselben die Aufgabe stellen, eine Lehrschule der Könige und Völker zu werden!

Selbst der tendenzfeindliche *Goethe* sprach zu *Eckermann*: «Ein grosser dramatischer Dichter, wenn er zugleich produktiv ist, und ihm eine *edle*, *mächtige Gesinnung* beiwohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann erreichen, dass die Seele seiner Stücke zur Seele des Volkes wird. Von *Corneille* ging eine Wirkung aus, die fähig war, Heldenseelen zu bilden. Ein dramatischer Dichter, der seine Bestimmung kennt, soll daher unablässig an seiner höhern Entwicklung arbeiten, damit die Wirkung, die von ihm ausgeht, eine wohlthätige und edle sei.»

Schiller betont die Bedeutung eines *Nationaltheaters* nicht minder energisch: «Unmöglich kann ich hier den grossen Einfluss übergehen, den eine gute stehende Bühne *auf den Geist einer Nation* haben würde. Nationalgeist eines Volkes nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Uebereinstimmung in hohem Grade zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des

Herzens hineinleuchtet, weil sie alle Klassen und Stände in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat. Wenn in allen unseren Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsere Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck erreichen wollten — wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur *Volksgegenständen* sich weihte — mit einem Worte, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, *so würden wir auch eine Nation.* Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? Nichts anders als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das grosse überwältigende Interesse des Staats, der besseren Menschheit, das in denselben athmete? —

Eine dritte Hauptwirkung kann als die *religiöse* bezeichnet werden. *Schiller*, der Theater und Kanzel als die einzigen Plätze zusammenstellt, an denen die Gewalt der Rede wirkt, bekennt in dieser Richtung: «Heilig und feierlich war mir immer der stille, der grosse Augenblick, wo die Herzen so vieler Hunderte, wie auf den allmächtigen Schlag einer magischen Ruthe, nach der Phantasie eines Dichters beben, wo herausgerissen aus allen Masken und Winkeln der natürliche Mensch mit offenen Sinnen horcht, wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe und nach meinem Gefallen, einem Balle gleich, dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann, und es ist Hochverrath an dem Genius, *Hochverrath an der Menschheit, diesen glücklichen Augenblick zu versäumen,* wo so Vieles für das Herz kann gewonnen oder verloren werden».

Heil dem Dramatiker der Zukunft, der in diesem Geiste schafft, der mit Emanuel *Geibel* spricht:

Es sei die Bühne, was dereinst sie war,
Ein *Heiligthum*; es sei das Trauerspiel
Ein dunkler Spiegel, drin zum Bild gefasst
Das ewige Gesetz des Weltengangs
Gestaltenvoll dem Volk sich offenbart.
Drum wolle Keiner, der in Zeit und Vorzeit
Des Gottes mächt'ges Schreiten nie vernahm
Und nicht die Sühnung kennt und nicht das Mass
Hier Priester sein. Und wer zu opfern kommt,
Sei reinen Sinns, und nahe sich in Ehrfurcht
Der ernsten Muse, der gewaltigen,
Die hochherwandelnd That und Missethat,
Den Sterblichen in erz'ner Schale wägt.

Das Drama ist das höchste Kunstwerk, weil das eigentliche Bild des Weltalls. Alle Künste arbeiten auf die Erscheinung des Drama's hin; sie prophezeien die Möglichkeit eines künstlerischen *Universums.*

Der Dramatiker, namentlich der Tragiker, erinnert an Gott; ihm gelingt es, abermals eine Welt zu schaffen, die aus ihm in Freiheit und Nothwendigkeit zugleich hervorgeht, weil er sich offenbaren will und muss; mit hoher Objektivität, mit der strengen Gerechtigkeit, die aus der Grundidee seines Werkes in eiserner, zwingender Folgerichtigkeit entspringt, steht er über seinen Gestalten, zerschmettert den Lieblingshelden und gönnt selbst der ihr persönlich tiefverhassten Richtung noch einen edlen Vertreter; *wie ein Gott* steht er über den Parteien, mit eherner Wage. Die Gestalten, die er in das Leben ruft, empfangen im Entstehen ein Stück Freiheit; einmal aus der Dichterseele entlassen entwickeln sie sich nach den in ihnen liegenden Bedingungen ohne, und, wenn es nothwendig ist, gegen den Dichter selbst; er kann sie nicht mehr biegen und brechen, ohne sein Kunstwerk zu zerstören; sie leben — *im* Dichter — ihr eigenes Leben, *wie wir in Gott.*

Gott an sich ist eine, ja die höchste Subjektivität und als solche eine ewige Quelle erhabenster *Lyrik*, die wir leider nicht in ihrer Gesammtheit auffassen, deren letztes Summen und Verklingen wir nur in uns belauschen können.

Gott in der Natur — dieses gewaltige *Sein* — das wäre ein Stoff der *Epik*, für einen Dichter, gross wie Gott.

Gott in der Geschichte endlich, jene höchste Subjektivität in ewiggebärender Handlung, verbunden mit der höchsten, über dem Werdenden schwebenden Objektivität . . . das ist der urewige Dramatiker, dessen Urbild uns mit dithyrambischem Schwunge erfüllt, wenn wir nur von der dramatischen *Form* sprechen, dessen Urbild uns zu dem eckstatischen Worte hinreissen kann: der Dramatiker sei der *Mikrotheos*, wie seine Schöpfung ein Mikrokosmos.

Der Dramatiker führt uns, weil er abschliessen und abrunden muss, eine vernünftige Weltordnung vor, die Ahnung eines Weltplanes; er predigt eine Vorsehung.

Man kann daher kein Drama schreiben, ohne *seine* — ohne *Religion* hineinzulegen.

Die psychologische Organisation des Dramatikers ist von der des Epikers wesentlich verschieden. Schon deshalb ist es schwierig, Romane und Dramen mit gleicher Güte zu schreiben. Der Dramatiker ist im Roman leicht zu unruhig, in seiner Darstellung springend; er schildert die Aussendinge flüchtig oder mit unverkennbarem Zwange und trocken, in der Art seiner, den Dialog nebenher begleitenden Didaskalien; er verweilt bei Seelenmalereien und ist im Baue der Handlung zu dürftig oder zu reich, zu gedrängt, die Entwicklung überstürzend.

Der Romandichter ist dagegen im Drama zu breit, lässt mehr geschehen als thun, schleppt sich mit Vorbegebenheiten und motivirt nicht blos innere, sondern auch äussere Vorgänge und Dinge mit ermüdender Ausführlichkeit. Der durch und durch dramatische *Schiller* liess seinen Bauer vielfach mit falschen Würfeln in das Lager kommen; der Epiker *Goethe*, der an den Leser, nicht an den Zuhörer, an dem Alles rascher vorübereilt, dachte, fügte mit feiner Motivirung des Besitzes ein:

Ein Hauptmann, den ein and'rer erstach,
Liess mir ein Par glückliche Würfel nach.

Es bleibt uns dagegen die Frage, warum der Bauer dies dem Sohne und erst jetzt, mitten im Lager erzählt.

Platen deutet den hier berührten Gegensatz in folgenden Versen an, die wir mittheilen, in ihrem Schlusse aber nicht unterschreiben wollen.

Epos und Drama.

Während Du liebst in der epischen Kunst die homerische Breite,
Liebst Du sie denn deshalb auch in der tragischen Kunst?
Wenn den Virgil Du verklagst, der wie ein Dramatiker kurz ist,
Tadelst Du Shakspear'n nicht, der wie ein Epiker breit?
(*Platen.*)

Wo *Shakspeare* breit, ist er es eher im lyrischen (und humoristischen) als epischen Sinne, und jener liegt dem Dramatiker einen Schritt näher. —

Werfen wir einen Blick in die Seele des Dramatikers.

Von Jugend auf wird ihn ein Interesse am Zusammenhange von *Wille* und That, eine Vorliebe für die philosophische Seite der Geschichte charakterisiren, eine thatlustige, in ihrem Streben nach Aus-

sen gerichtete Seele, der auch im Redner wohnende Drang nach schnellsichtbarer Wirkung, der demokratische Zug, auf und durch die Masse wirken zu wollen, eine auf den Kampf angelegte, im tiefsten Grunde «*antithetische*» Natur. Die Tragödie wie die Komödie beruht auf der Hervorhebung von *Gegensätzen*; dort Freiheit und Schicksal, hier Ideal und Wirklichkeit.

Schiller ist ein schönes Beispiel jener antithetischen Natur. Seine Weltanschauung war eine in dem Sinne *dualistische*, dass er überall zwei sich bekämpfende Prinzipien sah. Das Göttliche und Irdische, das Unendliche und Endliche, das «Dort» und «Hier» versöhnten sich ihm nie. Nie erschien ihm behagliches Anschmiegen an gegebene Verhältnisse als Aufgabe des Menschen, sondern steter Kampf mit den Bedingungen der Nothwendigkeit. In dieser seiner antithetischen Natur wurzelte die Kraft, mit der er sich entschlossen auf Seite alles Dessen stellte, was edel und gross — liegt der Grund, warum er nicht in verklärter Stimmung, im Zustande seliger Befriedigung, sondern im stürmischen Widerstande gegen die Welt, in schmerzlicher Sehnsucht dichtete. Er wollte seinen erschlafften Zeitgenossen Bilder einer grösseren Vergangenheit vorhalten, sie an der «Tugend der Vorgeschlechter entzünden», ein «unglückliches Geschlecht erhaben rühren». Daher griff er zu der Tragödie, der Verherrlichung der Grundidee seines Lebens, der Freiheit, der kämpfenden Seele.

Wollen wir den Dichter der Tragödie von dem der Komödie (selbstverständlich der höheren) in ihren Stimmungen unterscheiden, so dürfte dieser, der den Verfall geisselt und unter Trümmern verweilt, eher düsteren, der erste eher aufgerichteten, oft im Kampfe noch heiteren Sinnes sein, weil er menschliche Grösse zum Siege begleitet und in seinen Katastrophen das Philisterthum — wenigstens ideell — niederschmettert.

Beide werden sittliche Tüchtigkeit und Kraft besitzen müssen, wie schon oben *Goethe* vorschrieb, und *Lessing* seinem Bruder empfahl:

«Studire fleissig Moral, lerne Dich gut und richtig ausdrücken und kultivire *Deinen eigenen Charakter*: ohne das kann ich mir keinen guten dramatischen Schriftsteller denken».

Des nothwendigen unbefangenen hohen Blickes für alle Richtungen, selbst für die feindlichen, haben wir bereits gedacht; persönlich wird der Tragödiendichter, der geborene Optimist, der Vorblickende, der *Prometheus*, eher auf der Seite der Fortschrittsparteien, der Komödien-

dichter, der Pessimist, der Zurück- und Umsichblickende, der *Epi*metheus, auf der konservativen Seite stehen. So *Aristophanes*, dem wir freilich das Beispiel eines *Prutz* («Politische Wochenstube) oder das neueste eines *Dohm* («der trojanische Krieg») entgegenhalten können.

Obwol der Dramatiker vollständig hinter seinem Werke zu verschwinden scheint, bleibt doch sein Geist über demselben schweben, verräth sich doch in demselben seine bleibende wie seine augenblickliche Stimmung. Man vergleiche nur *Schiller*'s Dramen mit seinem Lebensgange.

Man findet auch hier den kleinen Gott *in seiner kleinen Welt.*

So kalt *Shakspeare* auch einem jungen *Schiller* anfangs erscheinen mochte, wir finden ihn selbst bald heraus, seinen majestätischen Sinn, sein *warmes Herz.* Der Puppenkasten zerbricht, und ein ganzer *Mensch* tritt uns entgegen.

——— • ———

Alle Kunst fordert energische *Mit*thätigkeit, aber vor Allem das Drama, die in *Jedem* der Anlage nach wurzelnde künstlerische Kraft anspannend und weckend; das Drama gerade, weil hier die Würfel noch *fliegen.* In der epischen Dichtung sind sie *gefallen.* *

Gustav *Freytag* sagt vortrefflich:

Der letzte Grund jener grossen und besondern Wirkung des Drama's liegt nicht in der passiven Bedürftigkeit des Menschen, sondern in seinem ewigen Drange, zu schaffen und zu bilden (zu *handeln*). Der dramatische Dichter zwingt den Hörer zum *Nach*schaffen. Die ganze Welt von Charakteren, von Leid und Schicksal muss der Hörende in sich selbst lebendig machen; während er mit höchster Spannung aufnimmt, ist er zugleich in stärkster und schnellster Produktion. Eine ähnliche Wärme und beglückende Heiterkeit, wie sie der Dichter im Schaffen empfand, erfüllt auch den nachschaffenden Hörer: daher der Schmerz mit Wohlgefühl, daher die Erhebung, welche den Schluss des Werkes überdauert. — — «Der Hörer fühlt und erkennt, dass die Gottheit, welche sein Leben regiert, auch wo sie das einzelne menschliche Dasein zerbricht, in liebevollem Bündniss mit dem Menschengeschlechte handelt, und er selbst fühlt sich schöpferisch gehoben als *einig* mit der grossen weltregierenden Gewalt.»

* Daher überschrieb ich meine *Novellen* (drei Bände, Mannheim, J. Schneider 1865) „*Gefallene Würfel*".

Daselbe gilt auch vom Lustspiele. Wir helfen dem Dichter, das Kleine belächeln und das Niedrige verlachen, Schwächen entdecken und geisseln, kleine Kämpfe und Leiden ordnen und Liebende beglücken, schon desshalb, weil sie für einen idealen Rest des modernen Lebens kämpfen. Wir hoffen zuletzt, dass die Lustspielhelden wenigstens in Zukunft zum *Ideal aufblicken werden*, *und thun es mit ihnen.*

Die Jugend, die Liebe, frischstrebende Geister lieben die *Tragödie*, weiche und thränenreiche, aber doch vor zu grosser Erschütterung bange Seelen das *bürgerliche Schauspiel*, — finstere tendenzernste, von der Prosa des Lebens erdrückte, auch harmlose und gedankenleere Menschen die *Komödie*. So sahen wir den strengsten Denker (*Hegel*) zu der gedankenärmsten Musik eilen, zu *Rossini*.

—— • ——

Das Drama stellt die *Dialektik* der Welt oder, verständlicher gesprochen, der Ideen in der Welt, das Pro und Contra, in Personen verkörpert, dar.

Daher ist der *Dialog*, auf den wir als Form später zu sprechen kommen, hier keine blose *Form*, sondern *Wesen*, kein Zufall wie etwa im Roman, sondern Nothwendigkeit.

Wille stösst hier auf Wille.

Die *Initiative* dieses Kampfes kann vom *Helden selbst* ausgehen, der einen bestimmten Zweck durchzuführen sucht . . . dann sehen wir ein *Werden der That* wie in Makbeth . . . oder von den *Gegnern* des Helden, der sich gegen sie behaupten muss und so zu entscheidender That gedrängt wird, *überhaupt von Aussen an den Helden herankommen.*

«Romeo und Julie» ist das Beispiel einer Liebestragödie, bei der die Initiative des Kampfes von dem Heldenpare ausgeht; in «Kabale und Liebe» dagegen wird sie von den feindlichen Elementen ergriffen.

Auch Befreundete können zu der That drängen, wie im «Fiesko», in «Julius Cäsar» Brutus gegenüber versucht wird, dort freilich in Folge von Unkenntniss über das geheime Thun des Helden. «*Hamlet*» ist das Beispiel eines Helden, dem eine That von Aussen abverlangt wird, von dem Geiste und Andenken des gemordeten Vaters. Man hat sein Zögern und Nichthandeln oft getadelt, vom ästhetischen Standpunkt gewiss mit Unrecht. Wäre Hamlet ein epischer, einer Schickung gewärtiger Held, er würde, wie die Jungfrau von Orleans

nach dem Helme, zu dem vorgehaltenen Schwerte greifen. Sein Thun besteht zunächst im Nichtthun; er erwehrt sich der Vollziehung des Auftrages so lange, bis dieser *sein freier und wohlerwogener Entschluss* geworden ist.

Geistesheroen wie *Sokrates*, *Galilei*, *Christus* sind Beispiele von dramatischen Helden, die nicht durch eine bestimmte That, sondern *durch ihr ganzes Sein und Wirken* in den Mittelpunkt einer Tragödie treten und eine mächtige Gegnerschaft zu der sie vernichtenden That, zum *Thun* zwingen, und dieses ist im Drama so wichtig, dass es selbst die *That* ersetzt. Wir vergessen oft in *Shakspeare*'s englischen Historien die mangelnde einheitliche That über das rege, immer sich erneuernde *Thun*.

Wir begegnen hier einem vielfach nachgesprochenen Irrthum, der vom Helden eines Drama's unbedingt eine *That* verlangt und leidende Hauptgestalten ganz von der Bühne verweisen will. Vorhandene Meisterwerke widerlegen eine solche schroffe und einseitige Auffassung. Wir fragen: *Was thut Oedipus*? Sein Thun liegt vor dem Stücke. *Was thut Lear*? Sein Thun ist mit dem ersten Auftritt zu Ende; er legt die Königskrone nieder. Und doch, wie wirkt diese hohe, gegen die feindliche Aussenwelt und ihr Andrängen sich behauptende, nur stückweise zerbrechende Gestalt auf der Bühne, etwa in der wahrhaft grossartigen Darstellung *Lehfeldt*'s in Weimar?

Ist etwa Lear ein epischer Held? Nein; denn er geht nicht *mit seinem Schicksale*, sondern sucht *sich*, seine Freiheit, dieses sein Wesen, seinen Charakter zu behaupten. Wenn der epische Held vielleicht sein Volk will, so will der dramatische *sich*, die Verwirklichung oder Aufrechthaltung seiner *Individualität*.

Und individuell von der Masse sich abheben, Charakter haben, aus ihm handeln, für ihn willig leiden, für ihn untergehen, das macht die Tragödie . . . für ihn Spott und Schaden hinnehmen oder durch ihn siegen, die Komödie.

Auch im Lustspiele kann die Initiative vom Helden (Bolz in *Freitag*'s «Journalisten») oder von der Umgebung desselben ausgehen. So im «Geizigen», namentlich in «Donna Diana». Nur gibt man hier weder in dem einen, noch in dem andern Falle sein Leben für eine Idee hin, sondern höchstens eine, freilich verzerrte Idee für sein Leben.

Wir sagten, Wille kämpfen wir hier gegen Wille. Vor allem ist hier an den *höchsten Willen*, an die der menschlischen Freiheit entgegentretende *Nothwendigkeit* zu denken.

Die Tragödie führt uns auf diesen hochwichtigen Punkt unerlässlich zurück.

Das Lustspiel kleidet die Nothwendigkeit in die Hanswurstjacke des *Zufalls*, den die Tragödie strenggenommen nicht kennt. Der historische Fiesko endet zufällig, durch das Umschlagen eines Brettes, wenigstens scheinbar zufällig; in einem tieferen Sinne genommen, hatte er freilich vor Gott sein Leben verwirkt. Da wir aber im Theater nicht solche Reflexionen machen, noch den Zuschauern zumuthen dürfen, so verwandelte *Schiller* das bewusstlose Brett mit Recht in Verrina's rächende Hand. Der epische Dichter kann ein solches zufälliges Ende eher verwenden; ja das, ein solches umspielende Räthsel übt auf die Phantasie des Lesenden (nicht Sehenden) sogar einen eigenthümlichen Reiz aus. Wenn einen Tyrannen die Bildsäule der Freiheit erschlägt, so wirkt dies Zusammentreffen in der epischen Poesie, auf der Bühne würde es uns als ein roher Zufall abstossen, vielleicht — weil wir die Maschinerie spielen sähen — sogar lachen machen.

Wenn der Zufall in der Tragödie auftritt, so darf er, nach *Gottschall*'s Ausdruck, nur der «Regisseur des Schicksals», nur eine der manchen Formen sein, in denen sich eine Nothwendigkeit erfüllen kann. Der Tod eines gewissen Menschen in einer gewissen Stunde ist z. B. eine Nothwendigkeit; zufällig ist es dagegen, wo und wie er stirbt. Ein Dachziegel kann dem Schicksal dienen wie ein Banditendolch oder ein in das Gehirn tretender Krankheitsstoff.

So hat Romeo's und Julia's Ende den Schein grosser Zufälligkeit... wenn diese früher erwacht, Lorenzo früher gekommen wäre . . . und doch waren sie in ihrem leidenschaftlichen Ueberstürmen, in ihrem jastvollen Leeren des Lebensbechers zum Tode reif. Sie selbst gaben überdies ihr Schicksal in die Hand des Zufalls.

Es hängt mit dieser Frage zusammen, wann der Dramatiker irgend eine Wendung oder gar die Entscheidung vom scheinbar zufälligen Ausgange eines Gefechtes abhängig machen darf. Wir müssen aus der Stimmung der Kämpfenden vor der Schlacht, aus der Bedeutung der Persönlichkeiten, aus der Gerechtigkeit einer Sache, aus der sichtbaren Uebermacht den Eindruck schon im Voraus empfangen, diese Seite siege, jene unterliege. *Shakspeare* hat den Ausgang seines dritten Richard getrost

von einer Schlacht abmachen lassen können, nachdem er gezeigt hat, dass die äussere Vernichtung Richard's mit Nothwendigkeit der inneren folge. Wir zweifeln ebensowenig im «Heinrich V.», ob diese ernsten Britten oder jene prahlenden Welschen siegen. Die Niederlage des Heeres, mit dem Kordelia zu Hilfe eilt, kommt dagegen unerwartet; erst die Reflexion sagt mir: es habe *Shakspeare* die Britten nicht blos aus Patriotismus zu Siegern gemacht, sondern seinen Liebling schon deshalb dem Tode geweiht, weil er das Vaterland *mit fremden Truppen* bekriegt.

—— • ——

Wir kommen auf den oben als durch die Dialektik der Idee (und der sie vertretenden Willen) gebotenen *Dialog* zurück. Das Wort, das geistigste Darstellungsmittel der Kunst, tritt hier in seine volle Bedeutung. Weil das Wort hier unmittelbar an das Volk tritt, liegt die Tendenz nirgends so nahe.

Nur ein oberflächlicher Charakteristiker wie *Racine* konnte sagen: «Die Tragödie ist fertig, es fehlen nur noch die Verse.» Weit eher wären wir geneigt, die Sprache mit Friedrich *Hebbel* in einem gewissen Sinne, nämlich in dem, dass sie erst charakterisirt, als das wichtigste Element des Drama's zu nennen und den Kritiker von diesem Standpunkte aus zu vertheidigen, wenn er zunächst die Sprache eines Stückes prüft. In der Sprache wird die Arbeit des poetischen Geistes, «die in einigen Stadien sogar mit dem Geschäft des Denkers, der Thätigkeit des Psychologen in freilich modifizirter Form zusammentrifft, zur *entschiedenen Dichterthat*». Wir können in den Besprechungen moderner Dramen ein stehend wiederkehrendes Lob treffen, das stillschweigend den schärfsten Tadel ausspricht; denn was bleibt an einem Drama, wenn man ihm nur eine sogenannte «schöne» Sprache nachrühmen kann. Diese, eine Art aufgebauschter Lyrik, Reifrockpoesie, ist nicht die dramatische Sprache, die wir im Auge haben; sie ist weder von psychologischer Durchführung, noch von charakteristischem Kolorit. Die Sprache des Drama's soll in erster Reihe *wahr*, erst in zweiter *schön* sein. Ein guter Lyriker ist daher selten im Drama tüchtig; er scheut sich vor kecken Worten und bezeichnenden Härten. Umgekehrt sieht der Dramatiker meist zu wenig auf den letzten Schliff des Verses, als dass seine lyrischen Verse zu viel taugten.

Meisterhafte *dramatische* Sprache findet sich bei *Schiller* in der Rolle des Musikers Müller, in «Wallenstein's Lager, in vielen Stellen der «Räuber» und des «Tell», bei *Goethe* im ganzen «Götz», vielfach im «Egmont», in den Liebesszenen zwischen Faust und Gretchen, fast durchweg bei *Shakspeare*, wenn er sich nicht in Bilderpomp und matten Wortspielen verliert, stets aber bei *Lessing, der in dieser Beziehung jungen Dramatikern als leuchtendes Muster zu empfehlen ist.* Man studire, wie er, die Sprache des wirklichen Lebens, das Ringen nach Ausdruck, das Einschieben und Wiederholen der Wörter, die Inversionen, deren wir uns täglich zu bedienen pflegen, meisterlich wiedergibt und doch nie platt, nie trivial wird. Ich weiss von bedeutenden Schauspielern, dass sie die *Lessing*'sche Sprache als diejenige bezeichneten, die am schwersten zu lernen sei, aber, einmal erlernt, dafür auch fest im Gedächtnisse hafte.

Schelling sagt, freilich aus den Anschauungen der romantischen Schule heraus: «Es ist nur ein Vorurtheil, dass die Poesie keine andere Sprache zu reden habe, als welche auch in der Prosa gebräuchlich ist». *Sophokles* hätte ihn belehren können, wenn er bei *Plutarch* seinen Entwicklungsgang dahin erzählt: nachdem er den *Schwulst* des *Aeschylos* wie einen Kindertand abgelegt, dann auch das Herbe und Gekünstelte seines eigenen *Redepomps*, tausche er nun zum Dritten denjenigen Styl der Darstellung ein, welcher im *naturwahren* Ausdrucke der Regungen und Stimmungen des Gemüths bestehe und von *allen* der beste sei.

Die Sprache kann dabei sehr warm, lebhaft, reich an Anschaulichkeit, Bildern und Schlagwitzen sein; Alles dies muss sich nur organisch aus Situation, Charakter und Stimmung herausbilden, nicht äusserlich wie mit Benützung eines *Jean Paul*'schen Zettelkastens aufgeklebt sein.

Man kann *Shakspeare* gewiss glatter und oft richtiger als *Schlegel* übersetzen; ob aber gleich dramatisch, gleich charakteristisch? Gerade diese gehackte, in einander geschobene Sprache trägt den Stempel der Wahrheit. *Shakspeare* wälzt nicht ohne innern Grund seinen Dialog vor sich her wie Sisyphus den Stein (*Hebbel*); sollen wir ihm etwa den *Kotzebue*'s vorziehen, obwol dieser zierlich tanzt und hüpft, wie der Kreisel vor der Peitsche des Knaben?

Wenn von den Gestalten, die der Dichter auf die Bühne führt, Schriften, Briefe, Reden, überlieferte Aussprüche vorhanden sind, so

darf er nicht nur, er *soll* sie benützen, mit Takt, sparsam und am rechten Orte. Die eingeflochtenen Stellen müssen den Charakter der augenblicklichen Improvisation tragen und im *Sprech*tone gehalten sein; ein geschriebener Gedanke muss demnach in die Gestalt eines gesprochenen verwandelt werden. Thoren warfen *Shakspearn* vor, er habe seine Römerdramen aus dem Plutarch abgeschrieben; wenn sie doch hingehen und noch ein Dutzend solcher Stücke ... abschreiben möchten!

Was von der einzelnen Gestalt, gilt auch von der Zeit und dem ganzen Volke, in welchem der gewählte Stoff spielt. Auch hier wird der Dichter einem strengen, vorbereitenden Studium sich unterziehen, Natur und Geschichte des Landes, die Kunst und Dichtung des betreffenden Jahrhunderts, Sagen und Sprichwörter des Volkes sorgfältig durchgehen müssen; auch hier wird der Dichter das Heimgebrachte nicht äusserlich einschieben, sondern sich mit demselben so erfüllen, dass er zu einem nachgeborenen Zeitgenossen seines Helden wird und aus dessen Gesichtskreis heraus zu fühlen, zu denken, daher auch zu *sprechen* beginnt. Er wird, namentlich im Lustspiel, auch die Mundarten, die oft von mächtigem Eindrucke sein können, nicht verschmähen; sie bezeichnen idyllische Naturen vortrefflich; je mehr grammatische Fehler, könnte man sagen, um so weniger moralische.

Freytag macht auf den (freilich nicht durchgreifenden) Unterschied des antiken und modernen Dialogs in *der* Richtung aufmerksam, dass jener ein Streit gewesen sei, der in der Regel keine unmittelbare Einwirkung auf die Seelen der Handelnden ausübte, das moderne Zwiegespräch dagegen zu bereden und beweisen suche; dieses leite seine Gründe mehr aus dem Gemüthe ab und suche auf das Gemüth zu wirken. Die Rhetorik hat sich dadurch vertieft, und es gilt nicht mehr für ein Sinken eines Helden, wenn er sich einmal fremder Meinung fügt. —

Die Frage, ob *Prosa* oder *Vers* im Drama glücklicher verwendet werde, ist oft berührt worden. Die Lebenswahrheit der Sprache wird durch jene erhöht, der Dialog ist rascher, lässt einen schnellen Wechsel von Rede und Gegenrede zu, braucht keine Flickwörter anzuwenden, tauscht leichter Ernst und Scherz, passt überhaupt besser zu den neckischen oder graziösen Sprüngen des letzten, kann leichter derb sein und mundartlich werden, schmiegt sich glücklicher an die Individualität und Sprachweise jeder einzelnen Gestalt; sie kann stammeln

und sprudeln, tänzeln und sich hinschleppen; sie hat das Tempo vollständig in der Hand.

Die eigenthümliche Färbung, welche dagegen der Vers einer Dichtung, daher auch einer dramatischen, leiht, ist bereits früher (S. 239) hervorgehoben worden. Wenn wir die Vorzüge des Verses für ältere geschichtliche Tragödien und romantische Komödien auch gerne anerkennen, glauben wir die Prosa auch hier für moderne Stoffe empfehlen zu dürfen, im Gegensatze zu *Freytag*, der meint, dass gerade ihnen die Enthebung aus den Stimmungen des Tages nöthig sei. Die Anrede mit «Sie» passt nicht in den Vers und eine mit «Du» nicht zu dem Kostum der Gegenwart. Von modernen Lustspielen lässt nur das kleine einaktige, im Ganzen und Einzelnen *epigrammatisch* zugespitzte Salonlustspiel den Vers und auch den Reim, wenn er dem Betonen der Pointen dient, mit Erfolg zu; eine aristophanische Poesie dürfte ebenfalls zu ihm greifen, weil sie sich als laut angekündigtes Zerrbild gleichfalls über die Wirklichkeit, ja die Wahrheit selbst erhebt.

Die Tragödie wird den Reim mit keuschem Sinne verwenden dürfen, es wäre denn, sie griffe zu jenem *echtdeutschen freie Versbaue*, den *Goethe* im «Faust» mit solcher Meisterhand — man kann sagen — *erschaffen, Schiller* im «Lager» mit grossem Erfolge nachgebildet hat.

Die Franzosen wenden den antithetischen, ihre Tragödie zu tönender Rhetorik verführenden Alexandriner, die Spanier den unserem Ohre zu lyrisch klingenden Trochäus, die Engländer und wir den fünffüssigen Jambus an. Da er theils leicht zu einer Breite und zu leeren Einschiebseln verführt, theils in gewissen Augenblicken der rednerischen Energie des Alexandriners entbehrt, so möchte ich unsern Dramatikern zwar das Festhalten des Jambus empfehlen, ihnen aber die Freiheit wahren, den fünffüssigen nach Bedürfniss mit dem vier- und sechsfüssigen zu tauschen. Der dramatische Charakter der Sprache wird wesentlich verstärkt, die Monotonie des Tonfalls entfernt.

Ob der von *Freytag* selbst für das Lustspiel empfohlene Nibelungenvers eine Zukunft hat, bleibe einem Versuche anheimgestellt; darin können wir ihm jedenfalls nicht beistimmen, wenn er sich gegen den durch *Shakspeare* geheiligten Wechsel von Vers und Prosa ausspricht, weil er einen zu starken Kontrast in der Färbung herbeiführe. «Eingefügte Prosa gibt ihren Szenen immer etwas derb Realistisches, und dieser Uebelstand wird dadurch erhöht, dass sie dem Dichter als bequemes Material dient, um Stimmungen auszudrücken, für welche

der würdige Klang des Verses zu vornehm ist». Was hier gegen die Einmischung der Prosa unter Versen gesagt ist, spricht gerade für sie; sie erhöht die Mittel realistischer und charakteristischer Zeichnung.

Zweitausend Verse werden gegenwärtig als die zulässige Dauer eines Drama's angenommen, unter die Akte am glücklichsten etwa so vertheilt:

I. Akt — 300 Verse.
II. Akt — 400 Verse.
III. Akt — 600 Verse.
VI. Akt — 400 Verse.
V. Akt — 300 Verse.

Dramen mit vielen Verwandlungen, stummen Pausen, Massenszenen oder grosse Bühnen, die ein langsameres Sprechen gebieten, werden vielleicht selbst bei zweitausend Versen noch streichen müssen.

Unsere berühmtesten Dramen weisen (nach *Freytag*) etwa folgende Verszahlen auf: Karlos zählt 5471, Maria Stuart 3927, Wallenstein's Tod 3865, Nathan 3847, Hamlet 3715, Richard III. 3603, Tasso 3453, Jungfrau von Orleans 3394, Tell 3286, Lear 3255, Othello 3133, Coriolan 3124, Romeo und Julie 2979, Braut von Messina 2845, die Piccolomini 2669, Kaufmann von Venedig 2600, Julius Cäsar 2590, Iphigenie 2174, Makbeth 2116, Prinz von Homburg 1854. Da *Shakspeare* unmittelbar für die Bühne schrieb, so sehen wir aus den Zahlen, dass sein noch frischeres Theaterpublikum eine längere Dauer zuliess.

Nichts bezeugt die Schwierigkeit, die Theaterzeit schon im Schreiben annähernd einzuhalten, schlagender als der Umstand, dass gerade dichtende Schauspieler, die für jede Länge in fremden Stücken sehr empfindlich sind, fast immer zu lang schreiben. Wir wollen von der Frau *Birch-Pfeiffer*, die bei neuen Stücken Aufführung um Aufführung streichen muss, gar nicht sprechen, es gilt aber selbst von einem bühnenkundigen Mann, wie Eduard *Devrient*. Die Bühne ist das böse Handwerk, das sich nie auslernt.

——— • ———

Die ältere Dramaturgie trug sich mit den *drei* sogenannten Aristotelischen *Einheiten*, des Ortes, der Zeit und der Handlung.

Die Einheit der *Zeit*, d. h. die Beschränkung des dargestellten Ereignisses auf Einen Tag oder eine noch kürzere Zeit, die Folge eines falschen Realismus, ist von den Griechen selbst nicht beobachtet worden. In der «Oresteia» des *Aeschylos* verkündet kaum der Prolog den Fall Troja's, so landet auch schon Agamemnon in der Heimat. Ein einziger Chorgesang in den «Schutzgenossinnen» des *Euripides* füllt eine Zeitlücke aus, in die ein Feldzug von Athen gegen Theben und die siegreiche Rückkehr fällt. *Sophokles* lässt in den «Trachinnerinnen» die Seereise von Thessalonien nach Euböa dreimal vollziehen.

Aehnlich frei verhielten sich die Griechen zu der Einheit des *Ortes* oder der Forderung, dass ein ganzes Stück in dem gleichen Raume abgespielt werde. Die antike Bühne besass bekanntlich bereits Mittel, einen Szenenwechsel wenigstens anzudeuten, und wir finden auch Proben eines solchen wie in den «Eumeniden» des *Aeschylos*, im «Ajax» des *Sophokles*. Die antike Bühne erleicherte auch das Umgehen eines Wechsels, die Oeffnung einer Thüre der Rückwand verlegte die Handlung plötzlich von der Strasse in das *Innere* des Hauses. Die Franzosen, von den Neuromantikern unter Viktor *Hugo*'s Führung abgesehen, stehen noch heute unter dem Banne dieser ängstlichen Auffassung, welche — *eine echte Versailles-Aesthetik* — nicht ansteht, ein Stück Weltgeschichte in einem *Vorzimmer* des Königs abzuspielen. Was die Zeit betrifft, so setzte *Corneille* die Dauer von dreissig Stunden fest; warum dann nicht einunddreissig? warum nicht Wochen, Monate, Jahre?

Die englische Bühne kennt diese selbstgeschmiedeten Beschränkungen nicht, und *Calderon* lässt sein «Wiederfinden des Bildes der heiligen Jungfrau» vom siebenten bis zum Ende des — eilften Jahrhunderts spielen.

Die deutsche Bühne steht — namentlich nach dem mustergültigen Vorbilde *Schiller*'s zwischen *Zwang* und *Willkühr* auf dem Boden der sich selbst beherrschenden *Freiheit*.

Unter uns hat sich nur *Freytag* in dem Sinne beschränkend ausgesprochen, dass er gegen Verwandlungen des Schauplatzes innerhalb eines Aufzuges spricht, also einer Tragödie höchstens einen fünffachen Wechsel des Ortes gestattet. Eine jede Verwandlung mache eine neue Vorbereitung und Stimmung nothwendig und sollė daher nicht nur, sie *müsse* umgangen werden. Kein Dichter, junge Shakspearianer ausgenommen, wie *Goethe* selbst in der Zeit des «Götz», wird den Ort aus Liebhaberei ändern; wir Alle werden auch in dieser Richtung nach Einfachheit streben. Doch höher als alle praktischen Rücksichten,

als die Bequemlichkeiten des Maschinisten, die Sparsamkeit der Direktoren gilt das Poetische, das Innere eines Drama's; das gebietet allein über Unwesentliches und Aeusserliches. —

Eine der drei Einheiten, die der *Handlung* wird auch von uns als Gesetz anerkannt, freilich nicht in dem Sinne, dass alle Nebenhandlungen oder *Episoden* ausgeschlossen wären.

Das griechische Epeisodion, eine kleine Geschichte, kommt in der antiken Theatersprache unserer am nächsten, wenn es gewisse Bruchstücke der Handlung bezeichnet, die, an und für sich wol nicht nothwendig, dem Ganzen doch zum Schmuck und zur Erhöhung der Bühnenwirkung dienen.

Der Deutsche steht auch hier zwischen dem Griechen, der die Handlung auf das dürftigste Mass beschränkt, so dass selbst der Romantiker *Euripides* noch zahm auftritt, und dem Britten, der eine Ueberfülle von Handlung dem schaulustigen Auge eines eben neuen Welten und Abentheuern sich erschliessenden Volkes bot.

Die Germanische Bühne liebt Doppelhandlungen, um, treu dem philosophischen Geiste ihrer Urheber, den zu Grunde liegenden Gedanken von verschiedenen Seiten her zu beleuchten. Man denke an Lear und Gloster, Karl Moor und Kosinsky, Franz Moor und Hermann, an Hamlet, Leartes und Fortinbras. Dazu kommt noch unsere Vorliebe, dem *Helden* gleich seinen *Narren* auf die Bühne nachzusenden: Karl Moor und Spiegelberg, Fiesko und der Mohr, Wallenstein und der Wachtmeister!

Man würde das deutsche Drama missverstehen, wenn es desshalb, weil es bezeichnende, illustrirende und kontrastirende Nebenhandlungen zulässt, als ein willkürliches Chaos von Begebenheiten angesehen werden wollte, das von einer «Personalunion» (einem Titelhelden) nothdürftig zusammengehalten würde oder von Dem, was *de la Motte* «Einheit des Interesses» nannte.

Wie fordern die *Einheit der Idee*, welche die *vergeistigte Einheit der Handlung* ist. «Tell» fällt scheinbar in Handlungen auseinander, die nicht einmal die Titelfigur zusammenhält; die Idee bindet sie allein, die einheitliche, der Kampf um angestammtes Recht, um angeborene Freiheit.

Die von uns allein anerkannte Einheit der Handlung oder der Idee führt uns zu einer näheren Prüfung der Handlung oder des die «Handlung» bildenden Stoffes. Handlung sagt für uns mehr als Stoff, ist der bereits mit dramatischem Hauche besellte Stoff. *Aristoteles* versteht diesen unter Praxis, Pragma, — jene unter Mythos. Da die Römer hiefür «Fabula» sagten, sprechen wir (mit *Lessing*) öfter von der «Fabel eines Stückes».

Der Stoff, der selbstverständlich den an eine dramatische Handlung zu stellenden Anforderungen entsprechen oder mit Rücksicht auf sie umgeschmolzen werden muss, kann entweder geschichtlich oder andern Dichtern (namentlich epischen) nachgebildet oder frei erfunden sein.

Wir sind nicht gesonnen, uns gegen das Letzte, das im Lustspiel* wol meist vorkommt, absolut auszusprechen; doch zeigt die Thatsache, dass erfundene Stoffe, wie die «Braut von Messina» seltener glücken. Die Schwierigkeit wächst, ohne dass das Verdienst im Auge der Beurtheiler wüchse. Diese krönten *Sophokles* und nicht *Agathon*.

Es ist wahr, *Schiller*, der Gründer des modernen historischen Drama's, zog einmal selbst den erfundenen Stoff vor, «vor der Hand der, historischen Sujets überdrüssig, weil sie der Phantasie gar zu sehr die Freiheit nehmen und mit einer fast unausrottbaren prosaischen Trockenheit behaftet sind».

Diese «gefesselte» Phantasie ist jedoch durch den gegebenen Stoff eben so gut auch angeregt und herausgefordert, auf neue Momente gelenkt, dadurch der Gefahr der Eintönigkeit entzogen. Der Dichter geniesst ferner des Vortheils der Wahrscheinlichkeit der Thatsachen, er hat sie nur durch psychologische Ausführung zur zwingenden Wahrheit zu erheben; er kann ferner das Gestaltete ständig mit dem Gegebenen vergleichen, er hat einen bestimmten Masstab, er ist des Schwankens, des Zweifels überhoben.

Es mag zuweilen schwer sein, Personen, die in unserer Phantasie in überwältigender Grösse leben, durch das dichterische Wort verkörpern zu können — einen Julius Cäsar — doch kommt der historische Name in noch weit zahlreicheren Fällen der Phantasie des Dichters und Hörers zu Hülfe. Der Umstand, dass eine Gestalt histo-

*) Doch bietet die historische und Tages-Anekdote auch ihm reiche Stoffquellen; äussere Rücksichten stehen der Benützung derselben im unfreien Staate freilich im Wege.

risch ist, erleichtert auch ihre sichere schauspielerische Darstellung und bringt noch den beilaufenden Vortheil, dass der Schauspieler, an die Geschichte sich anlehnend, die Gestaltung des Dichters ergänzen, heben kann, was bei einer erfundenen Figur doch schwerer fällt. Wäre ein pedantisches Einhalten der geschichtlichen Treue geboten, dann würde man freilich den erfundenen Stoffen den Vorzug geben müssen. Hievon später.

Nicht alle Nationen sind dramatisch benützbar; am türkischen und russischen Kostum erliegt ein Stück, schon ehe es begonnen hat. *Freytag* bemerkt fein, dass sich nur *die* Nationen der dramatischen Poesie empfehlen, welche selbst ein Kunstdrama besitzen, mithin jene Freiheit errungen haben, welche die Voraussetzung einer That in dramatischem Sinne dieses Wortes ist. Ein blosses ethnographisches Interesse reicht hier nicht aus, etwa die Prairie oder die Wüste, eher in der Novelle, selbst im Roman. (*Cooper*, *Gerstäcker*). Es können ferner nur Motive Verwendung finden, die allgemein menschlich, nicht wunderlich und barrok, die auch unserer Zeit verständlich sind. Die nonnenhafte Entsagung der Johanna fängt an, uns komisch und werthlos zu erscheinen; der spanische Ehrbegriff in seiner Uebertreibung lässt uns kalt; ein knechtischer Unterthansinn, der (im «Stern von Sevilla») den Freund und Bruder der Geliebten nur mordet, *weil der König* es will, bleibt selbst in Berlin, einer Logenreihe von Junkern gegenüber, unverständlich. Der dramatische Dichter kann daher nicht hinter seiner Zeit zurückbleiben, er muss vorwärts, weil er von ihr verstanden werden will. *Börne* geht noch weiter und behauptet sogar: «Ich habe es immer gesagt und oft gedacht, dass kein Schauspieldichter sich über sein Volk und seine Zeit erheben könne. Ein Philosoph, ein Religionslehrer, ein Staatsmann, ein Naturkundiger können ihren Zeitgenossen vorauseilen; aber ein dramatischer Dichter vermag es nicht. (?) *Sokrates* wurde hingerichtet, *Kolumbus* verlacht; aber *Shakspeare* wurde schon von seinen Zeitgenossen gekannt und geehrt». Der Dichter wird nur das grosse Geheimniss verstehen müssen, dem *Tage* und der *Ewigkeit* zu dienen.

Unsere Dichter hatten lange eine vorwiegende Neigung zu *antiken* Stoffen. Die humanistische Bildung der Nation, die Verwandtschaft mit Hellas, die Freude an einer idealen, allen Tagesbezügen fremden Welt, die verringerte Möglichkeit, einer *zur Schmach der deutschen Kammern* noch immer bestehenden Bühnenzensur als Opfer zu erliegen,

erklärt eine Richtung, die zuletzt das andere Extrem, den Ruf der Kritik hervorrief: Weg mit der Toga! Weg mit der Antike! Nationale, nur nationale Stoffe!

Der Ruf ist leichter als seine Erfüllung. Man bedenke den Zwiespalt des deutschen Nordens und Südens, die von den Feinden künstlich gezogene *geistige Mainlinie*, die religiösen Gegensätze, die einem Luther das halbe Deutschland verschliessen, den Mangel einer nationalen Bühne! Die schwerste Schuld trifft die Nation selbst und ihre Vertreter. Diese begriffen die ethische und politische Bedeutung einer freien, volksthümlichen Bühne bis heute noch nicht und überliessen diese Perle eines Volkes den Fürsten, denen es nicht zu verargen ist, wenn sie ihre Hoftheater polizeilich überwachen und den Ideen der Freiheit verschliessen, die sie in ihren Kammern bekämpfen lassen. Wir deutsche Bühnendichter sind aber, selbst wenn wir die inneren Fragen ruhen lassen, durch die thatsächlichen Zustände noch immer behindert, wir dürfen auch die Konflikte Deutschlands mit dem Auslande nicht berühren: unsere Höfe sind theils mit dem Auslande verwandt, theils zittern sie vor jeder Bemerkung, die etwa ein Gesandter machen könnte. Diese Aengstlichkeit steckt selbst unsere grössere Stadttheater an, und wehe dem deutschen Dramatiker, wenn auch nur ein Vize-Konsulchen an einem Orte lebt. Wie gesagt, der Ruf ist leichter als die Erfüllung.

Es kommt hinzu, dass die Versuche, nationale Stoffe zu behandeln gleich mit einem neuen gegnerischen Feldgeschrei begrüsst wurden: Politisch Lied! Tendenz! Unsere Kritik, die vor einer *Birch-Pfeiffer* und ihren Tantièmen in *Kossak*-ischer Demuth auf den Knieen liegt, ist vielfach von jener ernsten, durch tiefe kunstgeschichtliche Studien errungenen Liebe zu dem Werdenden weit entfernt; sie versteht zu einem leider grossen Theile das Lob der Kameraderie und den Tadel der Clique, weit seltener die Kunst, ein dramatisches Talent zu erziehen, die Keime einer nationalen Bühne zu hegen. Warum gestattet sie nicht, Künstler und *Patriot* zu sein? Ein nationaler Bühnendichter schreibt nicht aus Berechnung; er weiss, dass sein Volk ihn darben lässt, und schreibt doch für dasselbe!

Dürfen wir zu den deutschen Dichtern sprechen, so möchten wir ihnen ja nationale Stoffe empfehlen, doch auch fremdländische und antike nicht missrathen, wenn sie unserer Zeit verständlich sind, Spiegel des lebenden Jahrhunderts, *sinnbildliche* Darstellungen der Gegenwart.

Eine grosse Dichterkraft kann uns auch über Zeiten und Räume tragen, und den Pulsschlag des Ewigbleibenden, Menschheitlichen fühlen wir auch auf dem Markte zu Athen und dem Forum zu Rom.

Wir kommen hier nothwendig auf das Verhältniss von *Geschichte* und *Poesie* zu sprechen. Darf diese jene umgestalten?

Aristoteles, *Lessing*, *Goethe*, *Schiller* haben sich zu Gunsten der Souverainität der Poesie ausgesprochen. *Aristoteles* sagt: «Nicht Erzählung des Geschehenen ist Aufgabe des Dichters, sondern dessen, was geschehen sein *könnte*, und des Möglichen nach der Wahrscheinlichkeit oder *Nothwendigkeit*. Deshalb ist die Poesie auch *philosophischer* und gewichtiger als die Geschichte; denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine dar, die Geschichte das Einzelne. Das Allgemeine aber ist das, dass dem so oder so Beschaffenen so oder so beschaffene Reden oder Handlungen nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit zukommen».

Lessing: «Der Dichter braucht nicht darum eine Fabel, weil sie geschehen ist, sondern nur darum, weil sie *so* geschehen ist, dass er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erfinden könnte».

Goethe: «*Für den Dichter ist keine Person historisch*; es beliebt ihm, seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zwecke gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen».

Schiller zu der Zeit des «Fiesko»: «Mit der Historie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht sein Geschichtschreiber, und eine *einzige grosse Aufwallung*, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuhörer bewirke, *wiegt* bei mir die *strengste historische Genauigkeit auf*. Der Genueser Fiesko sollte zu meinem Fiesko nichts als den *Namen* und die Maske hergeben, das Uebrige mochte er behalten. Ist es denn meine Schuld, wenn er weniger edel dachte? — wenn er unglücklicher war? Müssen meine Zuschauer die verdriessliche Wendung entgelten? Mein Fiesko ist allerdings nur untergeschoben, doch was kümmert mich das, wenn er nur grösser ist, als der wahre, wenn mein Publikum Geschmack an ihm findet».

Ferner: «Freiheiten, welche ich mir mit den Begebenheiten herausnahm, wird der Hamburgische Dramaturgist (*Lessing*) entschuldigen,

wenn sie mir geglückt sind; sind sie das nicht, so will ich doch lieber meine Phantasie als *Fakta* verdorben haben».

Schiller zu der Zeit des «Don Karlos»: «Wir schaffen uns einen Charakter, wenn wir *unsere* Empfindungen und unsere historische Kenntniss von *fremden* in andere Mischungen bringen». «Es fragt sich, ob die *innere* Wahrheit, die ich die philosophische oder die Kunstwahrheit nennen will, und welche in ihrer ganzen Fülle im Roman oder in einer andern poetischen Darstellung herrschen muss, nicht eben so viel Werth hat, als die historische».

Schiller und *Goethe* gingen demnach von dem Grundsatz aus, dass die Geschichte wie das ganze Weltall dem Künstler dienstbar sei, dass die Kunst ihre Gesetze allein in sich trage und keine Schranken kenne als die, welche die Schönheitslehre zieht. Ist es aber dann nicht ein Widerspruch, wenn *Schiller* in seiner Egmontkritik *Goethe* tadelt, dass er seinen Helden als einen gewöhnlichen Liebhaber darstelle und uns so um das rührende Bild eines Vaters, eines liebenden Gemals bringe? «Und Alles dieses kann er noch ausserdem erst nur *auf Unkosten der historischen Wahrheit* möglich machen, die der dramatische Dichter *allerdings hintansetzen darf*, um das Interesse seines Gegenstandes zu *erhöhen*, aber nicht um es zu *schwächen*». *Schiller* widerspricht sich mit diesen Worten, die das in der Fiesko-Vorrede Gesagte nur deutlicher wiederholen, keineswegs; er klagt *Goethe* nicht der Verletzung der historischen Wahrheit als solcher, sondern der Verletzung eines Kunstgesetzes an; er tadelt nicht, dass der geschichtliche Egmont *wahrer*, sondern dass er *schöner* sei als der erdichtete.

Wenn ich glaube, unser *zukünftiger* grosser Dramatiker — ich halte an der Hoffnung eines Fortschritts der deutschen Dichtung fest! — werde eben darin über *Schiller* hinausgehen und das von diesem mit Winkelriedmuthe angebahnte Werk vollenden, dass er das *Grosse* in der Geschichte sucht und *erkennt* und es nicht erst *hineinzulegen* braucht, dass er aus ihr *heraus* und nicht in sie *hinein* dichtet, so gehe ich gerade von *Schiller*'s Ansicht aus. Ich wünsche eine grössere historische Treue vom Dichter, nicht um der Geschichte, sondern um der Poesie, — nicht um der Wahrheit, sondern um der Schönheit willen. Wenn ich von historischer Treue sprehe, denke ich jedoch nicht an die Chronik, die das Geschehene nach Tag und Stunde ängstlich verzeichnet, sondern an die Weltgeschichte. Zu einer Zeit, wo man in der Geschichte Nichts als ein Durcheinander zufälliger Bege-

benheiten sah, konnte das ästhetische Gesetz: «Für den Dichter ist keine Person historisch!» ohne Widerspruch aufgestellt werden. Wie besteht es aber der neueren Auffassung gegenüber, die in dem scheinbaren Chaos der Ereignisse eine wundervolle Einheit entdeckt, aus der Geschichte die Weltgeschichte, die Entwicklung der Menschheit von Stufe zu Stufe herausliest und jeder einzelnen Stufe und deren Trägern immer gerechter zu werden, sich immer tiefer in sie zu versenken und sie daher auch immer tiefer zu verstehen sucht? Müssen wir nicht gestehen, dass ein geschichtlicher Stoff gerade in demselben Verhältnisse, als wir ihn weltgeschichtlich, d. h. in einem Zusammhenhange, der alles Zufällige als nothwendig erkennen lässt, auffassen, zu einem poetischen Stoffe verklärt wird? Ich verlange demnach nicht geschichtliche Treue — d. h. spiessbürgerliches Festhalten an den Einzelheiten, sondern weltgeschichtliche und möchte etwa diese Rangordnung aufstellen. Auf der *ersten oder untersten* Stufe steht ein Drama, das die äussere Wahrheit für sich hat, die in Verse gebrachte Chronik. Höher steht ein Werk, das der äussern Wahrheit widerspricht, aber jene *innere*, von *Schiller* geforderte Wahrheit zeigt; es ist ein Kunstwerk. Es wird dem Dichter ewig unbenommen bleiben, geschichtliche Stoffe willkürlich aufzufassen, und derjenige würde auf keinem freien ästhetischen Standpunkte stehen, der sich durch den Widerspruch des Dichters mit *Schlosser* oder *Ranke* oder *Macaulay* im Kunstgenusse stören liesse. Wenn ich nun — abgesehen von dem Umstande, dass die geschichtlichen Kenntnisse des Publikums täglich wachsen — geneigt wäre, eine Dichtung, welche sich gleichzeitig weltgeschichtlicher und poetischer Wahrheit rühmen darf, als das Höchste, was geleistet werden kann, anzusehen, so geschähe dies nur in der Voraussetzung, dass eine solche Dichtung um das als *Kunstwerk* an Vollendung gewinnen könnte, um was sie weltgeschichtlich tiefer begründet ist. Könnte es, um ein Beispiel zu nennen, eine dichterisch schönere Auffassung *Napoleons* geben als die weltgeschichtliche? Wird nicht der Dichter, der die Geschichte rein in sich aufzunehmen und wiederzugeben vermag, *Alles*, zumal den Menschen in seiner ganzen Wahrheit aufzufassen und zu schildern im Stande sein? wird er sich nicht gerade dadurch als den grösseren Meister bewähren, dass er, anstatt zu glauben, er müsse die geschichtliche Thatsache erst mit dem Perlenstoffe seiner Phantasie überziehen, der (auf den ersten Anblick prosaischen) Wirklichkeit bis in das verborgene poetische Herz

sehen und einen Mosesquell aus rauhem Felsen wecken kann? wird er damit nicht manche poetische Schwäche *Schiller*'s, wie die Einführung zu idealisirter Gestalten, eine gewisse Sucht, schön zu reden, die Einflechtung moderner Anschauungen überwinden? Ich verwahre mich gegen den Vorwurf, als wollte ich den Dichter durch die Geschichte einengen, durch Gesetze, die ausser der Kunst liegen, beschränken,— es ist mir ja nur um das *Wesen* und den *Geist* der Zeiten und ihrer Träger, also nur um das *Poetische* in der Geschichte zu thun, — oder als machte ich den Dichter zum Diener der Geschichte. Im Gegentheil, ich mache ihn zum Herrn derselben. Hat der Dichter die Idee einer Zeit, den Charakter und die Bedeutung seines Helden treu erfasst, so wird er Vieles als nothwendig und poetisch erkennen, was er bei einer falschen Auffassung zu verwerfen und zu verändern geneigt gewesen wäre. Die Idee ist ihm die Fackel, mit der er das von der Geschichte Ueberlieferte beleuchtet; er verwirft, was sich zu ihr als zufällig, als nichtig, als widersprechend verhält. Andere Veränderungen werden ihm die Gesetze der Kunst zur Pflicht machen; er wird die Ueberfülle des Stoffes auf gewisse Höhepunkte beschränken, Lücken ergänzen, Räthsel mit ahnendem Geiste lösen; er wird als Dramatiker den Gang der Handlung zu befördern, als Epiker, der eine gewisse Breite liebt, bei gebietender Gelegenheit zu hemmen suchen; er wird die Fakten in einer steigenden Anordnung vorführen, Personen, welche die Hauptgestalt decken oder sich nur wiederholen, (*Horn* neben *Egmont*!) ohne eine neue eigenthümliche Richtung der Zeit zu vertreten, verwerfen, dagegen andere im Geiste der Geschichte erfinden; er wird vorzüglich den Umstand beachten, dass das Drama, welches die geschichtliche Entwicklung in einem Kreisausschnitte darstellt, dadurch das Gesetz derselben, die Aussicht auf die waltende höchste Gerechtigkeit möglichst nahe heranbringen muss, und die Versöhnung, die in der Geschichte oft erst spät erkennbar eintritt, vorwegnehmen und mit ihr den Schluss seines Werkes verklären.

In der Wirklichkeit laufen tausend Bestrebungen, gleichsam tausend Kunststoffe durcheinander; daher stören sie sich; Einer ist also aus dem Gewirre abzulösen, als ob er allein und nichts neben ihm vorgefallen wäre. Das Drama kennt kein *Nebeneinander* von Interessen wie *Gutzkow*'s Roman.

Wir fordern demnach — übereinstimmend mit früheren Aeusserungen * — keine chronikartige, geschichtliche, sondern eine *weltgeschichtliche* Treue vom Dichter.

Der historische Dramatiker der Zukunft bringt uns die *Philosophie der Geschichte* zu lebendiger Anschauung und ist daher der stolze Baumeister, dem die Geschichtsforscher als Kärrner dienen oder als Gehülfen, die am rohen Steine arbeiten. Er entrollt die sybillinischen Blätter des Weltplanes, des Gedankenganges der Gottheit. Dieses *weltgeschichtleche Drama der Zukunft* wird auf seiner Höhe wieder werden, was die Bühne in ihrem Beginne war, ein Gottesdienst!

* Vergleiche meine Würdigung der *Schiller*'schen Jugenddramen, Jena 1857 (III. 66) und „*Schiller*'s Stellung zu unserer Gegenwart und Zukunft“ (Jena 1859, S. 54).

Zwanzigster Vortrag.

Die Kunst des Dramatikers (Schluss). — Tragödie und Komödie. — Der Dramencyklus. — Die Schauspielkunst. — Kunst und Weltgeschichte. — Religion, Philosophie, Kunst.

Seit *Aristoteles* ist die Frage streitig, ob die Handlung oder die Charakteristik der wichtigere Bestandtheil des Drama's sei.

Jener Begründer aller Dramaturgie sagt: «Die Tragödie ist nicht Darstellung von Menschen, sondern von Handlungen, Leben, Glück und Unglück. Denn auch das Glück liegt in den Handlungen begründet, und der Zweck der Tragödie ist eine Handlung, nicht eine besondere Beschaffenheit eines Menschen. Wir handeln nicht, um unsern Charakter darzustellen, sondern entwickeln nur in den Handlungen zugleich den Charakter. *Fabel* und *Handlung* ist der *Zweck der Tragödie*, der Zweck aber ist das Grösste in Allem; ohne Handlung könnte keine Tragödie sein, wol aber ohne Charaktere: das Erste und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Begebenheit, das Zweite sind die Charaktere».

Carriere sieht in diesen Worten die Beschränktheit der griechischen Weltanschauung, welche die Innerlichkeit des Gemüths noch nicht kannte, und fährt fort: «Weder Charakter noch Begebenheit kann ehlen, der Dichter schildert den Charakter durch Handlungen, aber das Drama soll die Geschichte aus der Persönlichkeit enswickeln».

Hören wir zwei moderne Dramatiker. *Gottschall* neigt sich Aristoteles zu: die Charaktere des Drama's interessirten uns wesentlich *durch ihre Zwecke*; alle müssige Charaktermalerei sei episch; so sei es *Goethe* nie gelungen, die Handlung zum Mittelpunkte seiner Dramen zu machen; die *Schiller*'schen Tragödien entsprächen dagegen — «Karlos» und «Tell» (?) ausgenommen — vollkommen dem Grundsatze des Aristoteles, ihre Erfolge dem energischen Fortgange der Handlung verdankend.

Freytag hebt dagegen hervor, dass den Dichtern Wärme und Anreiz zum Schaffen häufig zuerst durch die *Charaktere* gegeben, und die Handlung unter der *Herrschaft des Charakters* gebildet werde. Der Charakter erscheine dem dramatischen Dichter aber nicht ruhend, sondern in einer bestimmten Aktion, und diese werde so zur Grundlage der noch nicht organisirten Handlung.

Sollen wir eine Lanze in diesen Streit tragen? Was die erste Anregung im Dichter betrifft, so wird Beides als Ausgangspunkt möglich sein: ein geschichtlicher oder komischer Charakter auf der einen, eine mächtige oder drollige Situation auf der andern Seite. Dort wird Charakter in Aktion hier zu setzen, hier die Aktion aus einem Charakter herzuleiten sein. Dieser verschiedene Ursprung wird meist auch im vollendeten Werke bemerkbar bleiben; ein Uebergewicht wird nach dieser oder jener Seite hervortreten.

Was ferner die Ausführung anbelangt, so hat *Aristoteles* wol Recht, wenn er sich kein Drama ohne Handlung denken kann; aber die weitere Behauptung ist falsch, dass ein Drama ohne Charaktere denkbar sei. Ganz ähnlich könnte man sagen, ohne feste Erde können wir Menschen nicht leben, aber ohne Luft. Ist eine Handlung eine *dramatische* d. h. eine aus freiem Willen herausgeborene, ohne einen Charakter als ihren Urheber denkbar? Zu der That gehört ein Wille, zum echten Willen gehört die That; wer will da trennen? Die epische Poesie, welche *Begebenheiten* darstellt, kann einer schärferen Charakteristik entbehren, sich im Nothfall mit Nennung von Namen begnügen, nie aber die dramatische. Eher kann eine reiche Charakteristik eine arme Handlung, als eine reiche Handlung eine arme Charakteristik vergessen machen. Kein Drama ohne Charaktere, aber auch keines ohne Charaktere in Handlung! *Shakspeare* ist die lebendige Lösung der ganzen Streitfrage.

Wir Modernen charakterisiren weit eingehender und vertiefender als die Alten, welche ja auch eine unbewegliche Maske ihren Schauspielern vorbanden, wo wir bewegtes Mienenspiel verlangen. Unter den Modernen stehen wieder die Romanen der allgemeineren Charakterzeichnung der Antike näher, während die Germanen, im Vordertreffen die Deutschen, eine vollendete Seelenmalerei anstreben. Wir erfinden Charaktere glücklicher, die Romanen Situationen; jene haben daher mehr klassische Dramen als diese, diese aber mehr aufführbare und für den Tagesgebrauch zureichende als jene. Jene lieben eine reiche Gruppirung von Charakteren, auch parodistische Gegensätze, diese beschränken die Figurenzahl auf das Nothwendigste; jene vermeiden die vom Epiker geerbte indirekte Charakteristik, welche uns aus dem Munde anderer Personen zukommt, diese beginnen mit ihr, mit dem «Vertrauten», dem Notherben des antiken Chors.

Bei unserer Vorliebe für ein reiches Bühnenpersonal müssen wir es zu vermeiden suchen, für eine untergeordnete Gestalt eine Erwartung zu erregen, die unbefriedigt bleibt, können aber dahin trachten, dass jede, selbst die kleinste Gestalt, der Idee oder dem Hauptcharakter als Folie diene. So z. B. der Prior im «Don Karlos», der dem feurigen Jünglinge mit abgeschlossenem Lebenssinne gegenübersteht.

— — Es ist wenig,
Was man zur Seligkeit bedarf. — —

Es ist auch nicht gleichgültig, in welcher Reihenfolge die Charaktere auftreten. Hätte *Schiller* in den «Räubern» mit Karl's Auftreten eröffnet, so würden uns alle Nachrichten über dessen Erziehung und heimatliche Verhältnisse fehlen; wir würden ihn falsch beurtheilen; wir würden ferner mit dem Helden in der groben Täuschung leben, der Vater fluche wirklich seinem Sohne, während wir jetzt, besser unterrichtet, Karl's Kriegserklärung gegen die Welt sofort als die Folge eines Wahnes erkennen. Der einleitende Aufzug wächst im Interesse, weil Karl vorher angekündigt wird, ehe er auftritt. Sein Erscheinen trifft auch auf ein milderes, ihm günstigeres Urtheil, nachdem wir Franz bereits hassen gelernt haben.

Wir wenden uns der *Technik* des Drama's zu; einige Andeutungen machen nicht den Anspruch, eine *Schablone* für das Schauspiel zu entwerfen, wie die Oper eine solche in ihren Arien, Duetten, Ensembleszenen besitzt. Wenn wir ferner schon wünschen, dass der dramatische Techniker sich bemühe, nicht blos dramatisch, sondern auch rein theatralisch zu schreiben, so möchten wir ihn doch nicht zu einer Jagd nach sinnlosen «Theatercoups» verführen, welche Richard *Wagner* witzig Wirkungen ohne Ursachen nennt. Donner ohne Blitz, könnten wir sagen, ohne Geistesblitz.

In der Technik des Drama's erweist sich vor Allem *Goethe*'s Wort, dass sich in der *Beschränkung* der *Meister* zeige. In einer strenggemessenen Zeit, auf einem mehr oder minder enggezogenen Raume muss der Dramatiker, gleich dem Baukünstler mit äusseren gegebenen Hemmnissen kämpfend, seine Architektonik aufführen. *Der Epiker ist in der Zahl* seiner Gestalten unbeschränkt; der Dramatiker ist an eine gewisse, bei den mittleren Bühnen übliche Zahl von Schauspielern gebunden. Dem griechischen Tragiker standen in der höchsten Blüte seiner Kunst sogar nur *drei* Schauspieler zu Gebote für sämmtliche männliche und weibliche Rollen, die hier bekanntlich wie in den Mysterien und auch bei *Shakspeare* von Männern und Knaben gespielt wurden; diese Beschränkung wurde nur dadurch theilweise gemildert, dass diese drei Schauspieler zwei, ja drei Rollen am gleichen Tage durchführten.

Wenn *Sophokles'* Oedip oder Antigone die Bühne verliessen, so trat derselbe Darsteller der Hauptrolle als Bote auf und erinnerte durch die gleiche Stimme noch in dem Todesberichte an den, gleichsam unsterblichen und auferstehenden Helden.

Man hat den Bau des Stückes mit einer Pyramide verglichen, deren Höhepunkt, die Spitze der Dichtung, meist der dritte Aktschluss bilden soll.

Dieses spielende Bild könnte aber leicht zu Irrthümern führen und nur fehlerhafte Dramen versinnlichen, bei denen es nach dem dritten Akte unrettbar wieder abwärts geht, und wir uns in der Katastrophe wieder so nüchtern und tief unten im Staube treffen, wie beim Beginne.

Wollten wir nach einem Bilde greifen, so wäre es eine Art *Wellenlinie*. Die zweite Welle, der zweite Akt, stiege höher als die erste — die dritte höher als die zweite — die vierte sänke etwas, etwa gleich hoch wie die zweite — die fünfte aber strebte hoch auf, sich zerstäubend, ohne zurückzufallen, in die Unendlichkeit sich auf-

schwingend und verlierend. Dieses Bild gibt vor Allem dem fünften Akt eine andere Bedeutung.

Die Theilung in Akte hängt wesentlich mit der Einführung des *Vorhangs* zusammen, den die griechische Bühne wahrscheinlich nicht, wol aber die römische Bühne kannte; er sank hier jedoch nicht, sondern stieg aus einer Spalte im Vorderrande des Logeions empor. (Vergleiche beifolgende Abbildung (Fig. 151) eines antiken Theatervorhangs).

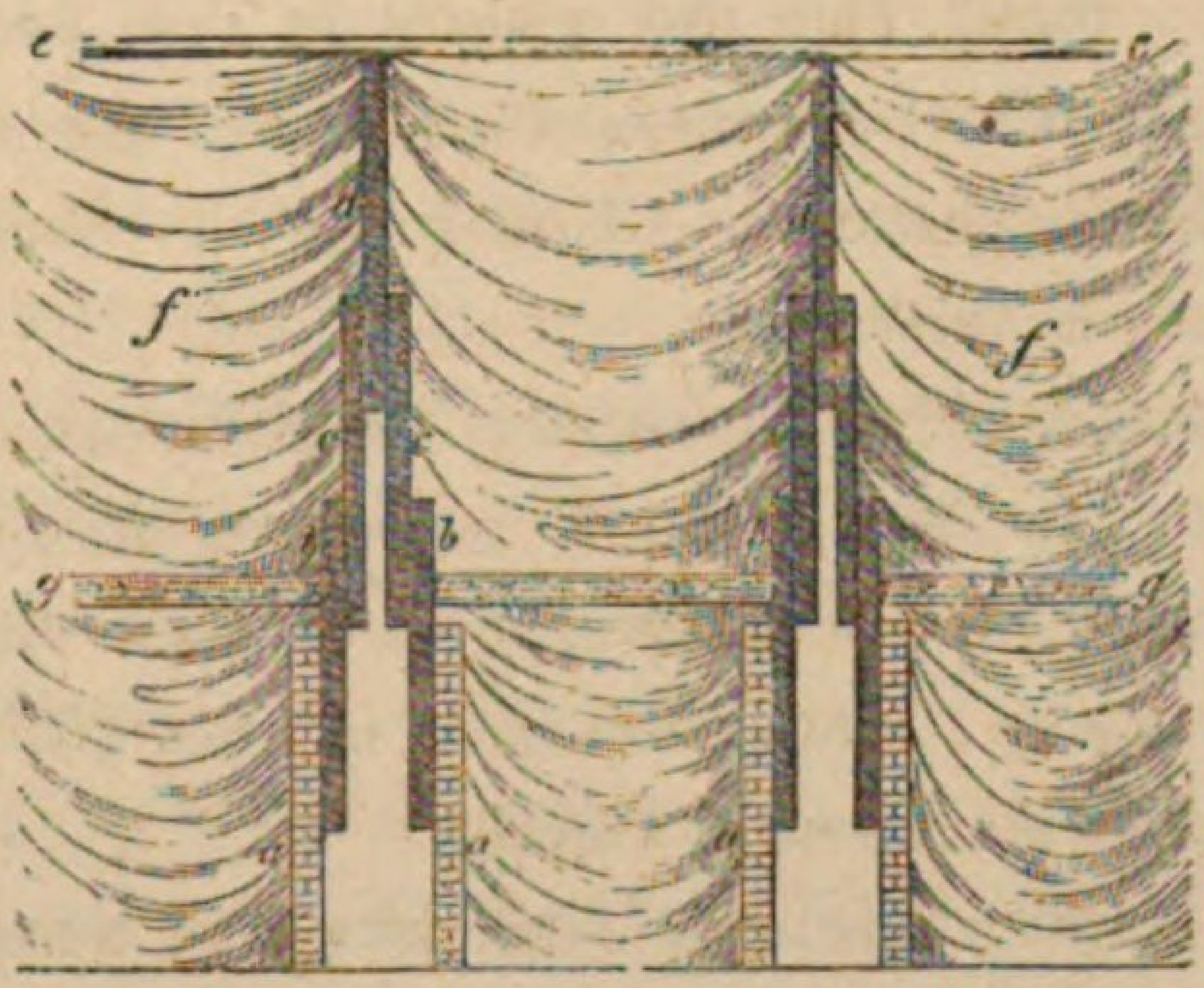


Fig. 151.

Mazois nimmt an, dass sich die Maschinerie zum Heben des Vorhangs unter dem Fussboden (*g*) der Bühne befand. In dem gegen 12 Fuss tief gemauerten Behältniss *a* habe ein fast gleich hohes hölzernes Rohr *b*, in diesem ein zweites *c*, in diesem ein dünner Balken *d* gesteckt. Ein Winde soll nun diese Rohre fernrohrartig auseinandergeschoben oder herabgezogen haben. Eine über die Bühne reichende, etwa von acht Balken getragene Stange *e* trug den Vorhang *f*, der, wenn versenkt, durch eine zufallende Klappe verdeckt wurde.

Es hatte dies den Vortheil, dass nicht zuerst die Köpfe, sondern die Füsse verschwinden; die Statue wurde zur Büste ehe der Vorhang Alles ab- und verschloss. Die Bühne des Mittelalters, selbst *Shakspeare*'s war ohne einen solchen, und doch ist er für die Technik des Drama's von grosser Wichtigkeit. Ohne Vorhang müssten wir die Personen immer vollständig ein- und wegführen; *mit* ihm beginnen wir mitten in der Situation oder schliessen wir mit einer Gruppe. Was blieb den Schauspielern ohne Vorhang, am Ende über, als aus der Rolle zu fallen, sich zu verbeugen und dem Publikum den stillsten und heissesten Wunsch des Mimen zuzurufen: Applaudite! Klatscht!

Den Vorhang ersetzte in der antiken Tragödie und Komödie gewissermassen der Chor, den wir dort über die dargestellte Handlung reflektiren, hier in den sogenannten Parabasen Dichter und Publikum vermitteln sehen.

Wir nehmen schon in der antiken Bühnendichtung *drei Hauptelemente* wahr: Einleitung — Verwicklung und Entwicklung. Darauf gründet sich die Eintheilung in *drei* Akte, die wir auf der *spanischen* Bühne treffen. Indem sich aber der *mittlere* Theil gerne zu grösserer Breite entwickelt, theilt sich der zweite in *drei ganze* selbstständige Akte. So entstehen die bekannten fünf Akte, die mithin auf keinem Zufall, keiner Laune beruhen: Einleitung — Steigerung — Höhepunkt — Umkehr — Abschluss.

Das Schauspiel, welches einen der Tragödie ähnlichen *Kampf* mit einem *glücklichen*, an die Komödie erinnernden Ausgang verbinden will, hat gewöhnlich vier Aufzüge, weil es hier zu keinem vollständigen Glücksumschlage, sondern gerade auf der Höhe des vierten Aktes zu einer glücklichen Lösung kommt.

Der goldene Schnitt erscheint auch hier und zwar am vollkommensten in der fünfaktigen Tragödie, am Ende des dritten Aktes. Ist das Drama regelrecht gebaut, so werden dort — selbst annähernd der Verszahl nach — *drei* Fünftheile des Stückes hinter uns, noch *zwei* vor uns liegen. Bei dem 3- oder 4-aktigen Drama ist dieser Einschnitt entweder unsicherer zu machen oder beide Theile stehen nicht in entsprechendem Verhältnisse. Dort 2 gegen 1, hier 3 gegen 1 oder $2\frac{1}{2}$ gegen $1\frac{1}{2}$, wenn der Höhepunkt in der *Mitte* des 3. Akts liegt.

Der *erste Akt* zerlegt sich (wie der ganze Stoff) abermals in drei Theile: die vorwiegend lyrische Einleitung, die vorwiegend epische Darlegung der Zustände, des Helden und seiner Gegner, die erste dramatische Spannung: der Entschluss von Seite des Helden oder der Gegenpartei. Im «Tell» treten zunächst die Stände des Volkes (Hirt, Fischer, Jäger) vor uns: wir werden in den patriarchischen Charakter dieser Naturmenschen eingeführt. Ein Sturm bricht los, stört den Frieden. Bis hierher haben wir symbolisch die *Vergangenheit und Gegenwart*: Tell rettet Baumgarten: ein *Symbol der Zukunft*.

Nun folgt eine Unterredung Stauffachers und seiner Frau, Tells und Stauffachers vor der Zwingburg, im Aufpflanzen des Hutes eine breitere Darlegung der gegenwärtigen Zustände.

So vorbereitet gehen wir dem Auftritte zwischen Stauffacher, Walther Fürst, Melchthal entgegen; sie beschliessen den ersten Schritt zur That. Mit der Erhebung der Schwurfinger beginnt das eigentliche Drama.

Aehnlich gibt die einsame Wache und die Erscheinung des Geistes die düstere, fast musikalisch stimmende Ouverture *Hamlet*'s; die Szenen im Schlosse schildern die Sachlage; aus dem Zusammentreffen Hamlet's mit dem Geiste geht der Entschluss des Helden hervor, zu prüfen und zu rächen.

Es ist von grossem Werthe, die Phantasie des Zuhörers gleich anfangs energisch zu erregen und zu fesseln; eine lebendige Volksszene, eine bewegte Gruppe empfiehlt sich zu diesem Zwecke. *Shakspeare* beginnt so, *Goethe* dagegen gerne mit einem Stimmungsmonolog seines Helden (Faust, Iphigenie) oder einer Unterredung von Nebenpersonen über den Charakter des Helden (Tasso). Die französiche Bühne liebte ähnlich durch Vertraute zu exponiren.

Die Einleitung wird um so besser sein, je mehr sie nicht blos Vergangenheit und Gegenwart, sondern zugleich Zukunft erhält. Hamlet, Tasso, auch Tell (nur Baumgarten's Rettung greift zum Theile in die spätere Handlung hinüber) sind Beispiele der ersten, die Räuber eines der zweiten Art. Es sei hiebei noch bemerkt, dass es nicht gleichgültig ist, in welcher Reihenfolge die Charaktere, ob zuerst die Gegner oder der Held, und *wann* derselbe erscheint.

Es begegnete manchen Dichtern, dass sich ihnen die Einleitung oder ein interessantes einleitendes Bild zu einem *Vorspiele* erweiterte. Es bildet dann ein Ganzes, muss daher erregen und abschliessen als ein Ganzes und schadet daher meist dem eigentlichen Stücke. Es schadet, wenn es misslungen ist, und fast noch mehr, wenn es gelungen ist. Der Zuhörer wird zerstreut und fasst die zweite eigentliche Exposition, den 1. Akt nicht mit der gebotenen Aufmerksamkeit. Lieber verzichte der Dichter daher auf Einen schönen Moment und habe das Ganze im Auge. So muss der Maler eine brillante Farbe dämpfen, weil sie den Totaleindruck stören würde.

Während der 1., 3., 5. Akt sich schon durch den Schwung des *Stoffes* auf die Höhe eines gesteigerten Interesses heben, sind der 2. und 4. schwieriger zu schreiben und erfordern alle Dichterkraft wie allen künstlerischen Verstand.

Der zweite Akt, die *Steigerung*, führt entweder den bis jetzt erst angekündigten Helden wirklich vor (Egmont) oder die Gegner und bereitet den Konflikt der Parteien in wachsender Weise und Breite vor (Emilia Galotti — Emilia traf den Prinzen in der Kirche, Appiani erhält durch Marinello den Auftrag, als Gesandter zu verreisen). Eine Nebenhandlung greift hier Platz (Familie Attinghausen im Tell). Im 1. Akt ist das Gewitter am fernen Horizonte, im 2. über unserem Haupte, aber ohne bereits loszubrechen. Der erste Blitz fällt erst im *3. Akt.* Er enthält die That oder doch den wichtigsten Seelenvorgang des Helden, aber auch die an denselben geknüpfte Tragik. Tell trifft den Apfel, wird aber gefangen genommen. Hamlet enthüllt den König durch das Schauspiel, tödtet aber den verhüllten Polonius, entlarvt den Mörder und wird selbst zum Mörder. Maria Stuart wirft den Stolz Elisabeths in den Staub, wird aber unmittelbar darauf durch das rohe ungestüme Liebesgeständniss Mortimer's gedemüthigt, durch den verunglückten Mordangriff auf Elisabeth mit höchster Gefahr bedroht.

Im Lustspiele steht im dritten Akte die Partie am kritischesten. Abigail gibt sie (im Glas Wasser) bereits verloren, Bolingbroke erklärt sie für gewonnen. Erst im 4. Aufzug kühlt ihn — ein *Glas Wasser*.

Beim 4. *Akte oder der Umkehr* frägt es sich, ob im ersten Theile der Dichtung der Held oder seine Gegnerschaft überwog. War diese thätiger und treibt sie jenen zum Widerstande und zur That, so liegt die Möglichkeit einer Steigerung nahe. Ist dagegen der Held im Vordergrunde gestanden und thätig gewesen, beginnt die That nunmehr an, auf ihn *zurück*zuwirken, erhebt sich die *Re*aktion, so wird die *hier so* nothwendige Steigerung schwierig. Der 4. Akt ist selbst bei *Shakspeare* oft der schwächste, zersplittert sich in kleine Szenen und deckt dies nur durch einzelne Schönheiten: Hamlet, Lear, Makbeth, Julius Cäsar.

Darin ist er weiser als mancher deutsche Dichter, dass *er* die Personen, welche im 4. Akte als *Gegner* des Helden thätig werden sollen, bereits früher einführt, nicht erst jetzt bei einem bereits eben so erregten als ermüdeten Zuhörerkreise, der auf den gegebenen Voraussetzungen dem *Schlusse* zusteuern möchte. Selten wird es dem Dichter gelingen — wie Lessing mit der Orsina — durch Einführung einer neuen Gestalt ein erhöhtes Interesse zu erregen.

Der Zuhörer (bis dahin neugierig und gefesselt), wird von hier an zum Kritiker; er kennt die Karten des Dichters und fordert nun

kühne Stiche, grosse Züge. Bis dahin konnte der Dichter auch mit dem *Helden* gehen, *Sympathie* und *subjektive* Wärme in die Wagschale werfen. Nun muss er aber auf die *Seite der* Nothwendigkeit oder der verletzten sittlichen Mächte, kurz der *Gegner* treten und seine Helden zum *Sturze* bringen. Ein Hauch göttlichen Gerechtigkeitssinnes muss ihn beseelen; jede Schwächlichkeit seiner Seele würde sich jetzt verrathen.

Jeder Aktschluss bis hieher muss einem musikalischen *Halb*- oder *Trug*schlusse gleichen, ein Schluss, aber kein Ende sein, eine interessante Perspektive in die Zukunft eröffnen.

Der letzte Akt muss sich wie von selbst ergeben. Bei *Shakspeare* rollt der losgerissene Stein mit der wachsenden Macht und Eile einer Lawine in die Tiefe. Jungen, namentlich deutschen Dramatikern begegnet es, dass sie von der Stelle nicht zu *schliessen* vermögen. Ergriffen von der Höhe der Katastrophe, fliessen ihnen immer neue Ideen und Reflexionen zu; sie ahnen nicht, dass in solchen Augenblicken auf der Bühne *alle sprachlichen* Schönheiten verloren sind; das Ende als solches muss wirken. Der Held sinke, der Vorhang falle . . . das Weitere überlasse man der Seele des Zuhörers, in der das Geschaute zuerst musikalisch nachklingt und sich dann zu Reflexionen abklärt. Das schliesst jedoch nicht aus, dass die Idee des Stückes kunstlos auszusprechen *versucht* werde, nur nicht mit didaktischer Pedanterie.

Nur *Eine* Verzögerung ist gestattet, eine augenblickliche Aussicht, dass sich noch Alles zum *Guten* wenden könne. Der *Fall* wirkt dann um so energischer. Schon die antike Bühne kannte diesen Kunstgriff. Kreon widerruft den Befehl, Antigone zu tödten . . . wir hoffen noch einmal . . . doch ist es zu spät. Umgekehrt kann im Lustspiel der gute Ausgang noch einmal *bedroht* werden.

Freytag bemerkt mit Recht, dass die verschiedenen Theile eines Drama's — (er spricht von der Tragödie) — verschiedene Seelenkräfte des Dichters in Anspruch nehmen.

Eine gute Einleitung ist Sache des *Scharfsinns* und der Routine. Den Höhepunkt mächtig heraustreiben, ist vorzugsweise Sache der *poetischen Kraft*, die Schlusskatastrophe gut zu machen, dazu gehört ein *männliches* Herz und ein *souverainer* Sinn; die Umkehr aber wirksam zu schaffen, ist am schwersten. Hier kann *weder* Routine noch poetischer Reichthum, noch weise Klarheit der Dichternatur das Gelingen verbürgen; es gehört dazu eine Vereinigung von *allen* diesen Eigen-

schaften. Und ausserdem ein guter Stoff und einige gute Einfälle. «Das heist gutes Glück».

Wir könnten noch erwähnen, dass es nicht gleichgültig sei, was der Dichter hinter die Szene legt — wir ertragen Glosters Blendung schwer — was in die Zwischenakte; wir könnten auf die verschiedene Bedeutung des *Wortes «Szene»* eintreten, bald für Verwandlung, bald für Auftritt genommen; auch der Vorschrift wäre zu gedenken, *dass die Szene nie leer* gelassen werden sollte. Nur in Ausnahmsfällen z. B. wenn Makbeth abstürzt, den König zu tödten, wird auch eine leere Bühne wirken. Ebenso würden wir von manchem Kunstgriff des Dramatikers, von den der neueren Bühne eigenthümlichen *Massenszenen* und anderen Punkten sprechen, wenn uns nicht die Zeit ihr Halt zuriefe.

Nur des *Monologs*, dieser wundervollen Form des Dramatikers sei hier noch gedacht. Der Monolog kann *lyrisch* sein, eine Stimmung schildern (Tasso's drei Monologe), oder *episch* die Entstehung eines Entschlusses motiviren (Tell's berühmter Monolog) oder endlich dramatisch. Dann ist der Monolog der *Zeugungsaugenblick* des Entschlusses, der That, dann ist er einer der Höhepunkte im Drama. Wer keinen solchen Monolog schreiben kann, ist kein Dramatiker, und wer es ist, der muss diese Form des Selbstgesprächs, der Aussprache und Bethätigung des *freien* Willens, begeistert lieben.

Der Monolog muss ein wirkliches Selbstgespräch, keine Anrede an das Publikum, keine Erzählung für dieses sein. Man kann ihm in dieser Form etwas erzählen, nur muss es dann in die Weise eines Monologs, von gelegentlichen Aeusserungen, Ausrüfen und Selbstbefragungen umgesetzt werden.

Ein falscher Monolog erinnert an den epischen Ursprung der alten Bühne, die Eierschale derselben tragend, *der echte ist die schönste Perle in der Krone des Dramatikers.*

Lustspiel und Trauerspiel.

Zwar Theorie schied einst den Kothurn vom Soccus, die Griechen
Thaten es auch; wer that's aber zuerst? Die Natur.

Platen.

Die dramatische Poesie kennt drei Hauptarten, die *Tragödie*, die *Komödie* und das *Schauspiel.*

Tragödie, von τράγος-ᾠδή. erinnert an die, den Göttern mit Gesang gebrachten Opferthiere, die neuere Tragödie beschränkt sich darauf, manchmal — der alten Tradition zu Ehren — einen Bock zu schiessen. Ich berufe mich auf das in dem allgemeinen Theile über das *Tragische*, über das Schicksal der Griechen, über die Verklärung und Vergeistigung desselben durch das Christenthum ausführlicher Gesagte.

Die tragische Muse.

Unsern eigenen Schmerz durch fremde Schmerzen zu mildern,
Durch mitleidige Furcht uns zu erheben den Muth,
Dazu betrat die Muse den griech'schen Kothurn und erscheinet
In verkleideter Tracht Dir mit dem männlichen Trost:
Götter und Menschen tragen des Schicksals wechselnde Bürden;
Wer sie am besten erträgt, ist unter Menschen ein Gott.

(*Herder.*)

Die Tragödie beginnt mit der Bewährung der menschlichen Freiheit und endet mit der Anerkennung der Nothwendigkeit, des Gesetzes, des höchsten Willens.

In allem Thun tritt unser Wille der Aussenwelt entgegen. *Goethe*: «Der Handelnde ist immer gewissenlos». Er muss ja, um seine Absicht durchzusetzen, von den Ansprüchen und Plänen aller Anderen absehen. In demselben Verhältnisse, als das Weib *weniger* handelt, weniger in die Aussenwelt eingreift, erhält es sich reiner und schuldloser. Unser Wille, der *vor* der Wahl noch ganz allgemein ist, äussert sich, sobald er zur That wird, als einseitiger Wille. Jede grosse Idee, jede tiefe Leidenschaft tritt einseitig auf; deshalb trägt sie auch den *Keim der Tragödie* in sich. Die Idee, die Leidenschaft reisst dann das Individium, das ihr *Gefäss* ist, bis zur Selbstvergessenheit hin. Aus dieser Einseitigkeit entspringt aber hinwieder alles Grosse. Wer z. B. nicht *einseitig* sein Ideal und seine Aufgabe im Auge hat, wird der Anschauungsweise seiner Zeit, den Warnungen seiner Umgebung, den Schwierigkeiten des Unternehmens, moralischen Bedenklichkeiten jeder Art Rechnung tragen. Es würde einen Philister mehr und einen Helden weniger, freilich vielleicht auch einen Märtyrer weniger geben.

Die Einseitigkeit aber ruft ihren Gegensatz wach. Der Handelnde setzt durch sein Wollen und Thun den Vorstellungskreis Anderer in Bewegung, er provozirt Handlungen dieser Anderen, wodurch sich die

Einzelwillen wieder ausgleichen; er ruft eine Kette von Folgen hervor, die er nicht überschauen, oft kaum ahnen konnte.

Wallenstein: Nicht ohne Schauder greift des Menschen Hand
In des Geschicks geheimnissvolle Urne.
In meiner Brust war meine That noch mein:
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,
Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
Gehört sie jenen *tück'schen* Mächten an,
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.

Diese tückischen Mächte sind nichts Anderes, als die Macht der Gesammtwelt — gegen den einseitig übergreifenden Willen des Einzelnen, die höhere Nothwendigkeit der menschlichen Freiheit gegenüber.

Der Mensch kann im Geist der Weltordnung handeln; er kann sie aber auch verneinen, wirklich oder wenigstens scheinbar.

Scheinbar verneint sie Jeder, der die gegebenen Verhältnisse bekämpft und neueren Ideen Bahn brechen will; denn, was er verneint, ist nicht die Weltordnung selbst, sondern nur eine und zwar absterbende Erscheinungsform derselben. Er handelt im Geiste einer *zukünftigen*. Hierauf beruht die *Tragödie der Idee*. Ein *Savonarola, Hutten*, *Huss*!

Wirklich verneint sie z. B. Derjenige, der eine Leidenschaft verficht und blind die Pflicht oder berechtigte sittliche Mächte verletzt. Romeo und Julie. Liebe und Familie stehen sich gegenüber. Um so wirksamer, je gleichberechtigter die streitenden Prinzipe.

Wirklich verneint sie das Böse. Die verletzte Weltordnung wird dann auf dreifache Weise gerächt:

1. Durch die Gewalt des Guten, das der Macht — Macht entgegensetzt und einen offenen Kampf als Gottesurtheil entscheiden lässt:

Heinrich VII.: O Du, dem ich zum Feldherrn mich geweiht,
Sieh' Deine Scharen an mit gnäd'gem Blick.
Reich' ihrer Hand den Szepter Deines Grimms,
Dass sie mit schwerem Falle niederschmettern
Die trotz'gen Helme uns'rer Widersacher.
Mach' uns zu Dienern Deiner Züchtigung,
Dass wir in Deinem Sieg Dich preisen mögen.

2. Durch ein noch böseres Individuum, eine Geissel der Zeit: Richard III.

3. Durch Selbstzerstörung. Das Individuum verneinte das Gute ausser ihm und glaubte, damit den Kampf gewonnen zu haben. Plötzlich entdeckt es zu seinem Schrecken in sich selbst den Feind, das empörte Sittengesetz, das Gewissen. Nun zerfällt der Böse; ein Theil seines eigenen Wesens verbündet sich mit den Gegnern. Banko steht auf.

Wie eine Trennung, gibt es aber auch eine Versöhnung zwischen Nothwendigkeit und Freiheit, vorausgesetzt, dass der Held nicht ein entschiedener Bösewicht ist. In der Tragödie siegen beide: der Mensch vollzieht die That, beugt sich aber vor den höheren Mächten, bezahlt seine Freiheit mit seinem Blute; der Ewige dagegen hebt den Gefallenen in seine Verklärung — wie das Unsterbliche Faust's — empor — und lässt die Blutstropfen des Opfers, Gedeihen bringend, auf die vertheidigte Idee fallen.

Die Grundlage des Tragischen ist der Charakter. Der Charakter ist das Schicksal des modernen Drama's. Er ist uns halb gegeben, von den Aeltern, von der Umgebung, von der Zeit; er ist aber auch halb gewählt. In dem ersten Theile liegt etwas Prädestinirtes, und darauf beruht die theilweise Erklärung der Schicksalstragödie, welche die That als ein Verhängniss ansehen will, als Etwas, dem der Mensch nicht entgehen kann.

Wir wollen aber so sein, wie unser Charakter ist, wir wollen so handeln, wir nehmen auf uns, was aus diesem Charakter fliesst. Dadurch wird er nun ganz unser, und wir frei.

Auch daran muss erinnert werden, dass gewöhnlich Dasselbe, was den Vorzug eines Menschen, wie auch eines Volkes bildet, auch seine Schwäche ist, dass in seinen Tugenden seine Fehler wurzeln können. Tasso ist gross durch seine Phantasie; aber *dieselbe* ist es, die ihn in das Verderben stürzt. Der gerechte Sinn des Deutschen, seine Weltaufgabe, das Gute aller Völker zu erkennen, die Allseitigkeit seines Urtheils und Verständnisses ist an sich ein Vorzug, macht ihn aber zum schlechten Patrioten. Der Patriotismus setzt hinwieder eine einseitige Liebe seiner Nation voraus.

Der tragische Held kennt diese Schwäche, aber trägt sie um des an sie geknüpften Vorzugs willen. Untergehend ruft er (Stern von Sevilla):

Und wär's noch nicht gescheh'n, so thät ich's noch.

Er bereut mithin seinen Charakter und die aus ihm fliessende Handlungsweise nicht.

Aristoteles gab der Tragödie die Aufgabe, Furcht und Mitleid zu erregen und zu reinigen. Wir dürfen hiebei nicht vergessen, dass die griechische Tragödie ein Gottesdienst war.

Der Mensch ist mit dem Helden der Tragödie geneigt, auf die Freiheit des Willens zu pochen. Tritt ihm nun das Schicksal feindlich entgegen, so bebt er vor demselben und schilt die feindliche Macht ungerecht. Es ist dies ein falsches Mitleid mit dem Helden und eine falsche Furcht vor dem Schicksale. Erst allmälig erkennen wir auch die *Schuld* des Helden — dadurch reinigt sich das Mitleid — und die Gerechtigkeit, die hohe Liebe Gottes noch im Zorne — dadurch reinigt sich die Furcht.

Wir sehen, dass sein Wille kein uns feindlicher, sondern der höchste sittliche ist und wir schöpfen aus dieser Erkenntniss wie aus dem Anblick des bis zum Tode beharrenden Helden eine religiöse Erhebung und ein erhöhtes Bewusstsein unserer Kraft, kurz ein Wohlgefühl, welches die ersten weichlichen Thränen der Tragödie überlebt.

Das Moment der *Schuld* muss festgehalten werden; denn ein blosses äusseres, durch nichts von uns selbst verschuldetes Unglück ist nie der Stoff einer Tragödie. Ein weiser Kritiker warf mir vor, dass ich meinen «*Palm*» im Gegensatze zu der Geschichte die von ihm versandte Flugschrift: «Deutschland in seinem tiefsten Falle» kennen, ja hervorrufen lasse; es wäre *weit tragischer*, wenn Palm ihren Inhalt gar nicht kennen und als ein unschuldiges Opfer fallen würde!! Das war gewiss traurig, aber sicher nicht tragisch; episch wäre es und nicht dramatisch.

Muss die Tragödie, ist zuweilen gefragt worden, einen ausgesprochenen unglücklichen Ausgang haben, muss es mit dem Tode enden? Ist Tasso eine Tragödie oder nur ein Schauspiel? Körperliche Vernichtung dürfte nicht unter allen Umständen geboten sein; ist die geistige nicht entsetzlicher? Das Zusammenbrechen, das aller Waffe Beraubtsein? Der Tod ist trostreicher als solch ein Leben und schliesst daher versöhnender.

Die Tragödie nimmt, bei ihrem Streben, unsere Theilnahme zu fesseln, noch eine und wahrlich nicht unschöne Seite unseres Wesens in Anspruch: unsere Sympathie für die Minderheit, für den Verlierenden. Dieser Zug ist in uns so mächtig, dass wir selbst für den Teufel zu bangen, für Makbeth und den dritten Richard zu zittern geneigt sind.

Die Tragödie, welche uns das Leben in seiner Aermlichkeit, als ein werthloses Gut, das für die Idee jeden Augenblick hinzuwerfen, aufzeigt, ist wesentlich *transszendentaler* Natur; das Lustspiel wird dagegen eine heitere *Immanenz* des Göttlichen in aller Welt predigen. Wir lächeln, weil wir selbst im Niedersten noch ein rettendes Fädchen des Zusammenhanges mit der Menschheit und mit Gott erkennen.

—— • ——

Neben dem historischen steht das *bürgerliche Trauerspiel* als gleichberechtigt. Es ist jünger, entsprang aus dem Familienroman, dem englischen, und behandelt schon in seinen ersten Versuchen dasselbe Thema, das wir auf der Höhe dieser Gattung — bei *Lessing* und namentlich bei *Schiller* (Kabale und Liebe) — treffen. Es ist die Frage der Liebe bei ungleicher Herkunft.

Als die Patrizier und Plebejer in Rom sich zu bekämpfen anfingen, geschah es zuerst um das Recht der freien Wahl des Herzens, vor allen politischen Rechten. Hier ist der Punkt, der den dritten Stand immer am tiefsten verletzt, weil er wohl fühlt, dass nirgends so wie in der Liebe der Mensch zum Menschen tritt und im Auge desselben liest: Du bist für mich geboren. *Richardson*'s Pamela war die Grossmutter der Louise Millerin, mit der sich *Schiller* auf den Boden des Naturrechts stellte. *

—— • ——

Freytag lehnt es ab, auf eine Technik des Lustspiels einzutreten, weil wir (Deutsche) noch keine komische oder humoristische Darstellung besässen, «welche über die Anekdote des *häuslichen Lebens* hinausgeht und weitere Kreise menschlicher Interessen behandelt. «Wenn — sagt *Freytag* — erst Schwäche der Fürsten, politische Spiessbürgerei des Städters, Hochmuth des Junkerthums, die zahlreichen sozialen Verbildungen unserer Zeit ihre heitere und stylvolle Verwerthung in der Kunst gefunden haben, dann wird es auch eine ausgebildete Technik des Lustspiels geben».

Sie könnte immerhin, an *Aristophanes, Shakspeare, Moliere, Scribe* sich anlehnend, den künftigen Komikern bahnbrechend *vor*angehen, wenn schon *Schiller* beistimmend sagt:

* Vergl. die Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels in meiner Würdigung der *Schiller*'schen „Jugenddramen" (Jena, Hochhausen, V. S. 13).

Thoren hätten wir wol, wir hätten der Fratzen die Menge,
Leider helfen sie nur zur Komödie nicht.

Vor Allem bedarf sie der staatlichen Freiheit und in Deutschland der gesammtstaatlichen. Ein einzelnes noch so freies und glückliches Stück Erde könnte sie nicht retten.

Die Komödie (κωμη-ᾠδη) zeigt, wie das menschliche Leben eine Welt der Ungereimtheiten und Widersprüche wird, wenn Zufall und Willkür in ihm herrschen, aber sie lässt zugleich diese sich selbst und damit die von ihm gebildete Welt *auflösen*, so dass auch *gegen* das Bestreben der Einzelnen und gerade *durch* ihre Verirrungen und Missverständnisse das *Gute* geschieht und auch ihnen zum Heile gereicht.

Der Held kann dieser Welt auch überlegen gegenüberstehen, das allgemeine Philisterium, die allgemeine Fäulniss bekämpfen, nicht in der tragischkomischen Weise des Quixotte, aber mit der Geistesfreiheit einer Portia.

Die Freiheit der Tragödie verwandelt sich hier in Laune, das Schicksal kleidet sich in das Inkognito des Zufalls.

Die Leidenschaft hat hier kleine persönliche Zwecke: die Liebe will heiraten, aber nicht sterben — der Ehrgeiz versteigt sich bis zu einem Orden, nicht bis zu einer Makbeth'schen That — die Eifersucht quält, aber erwägt nicht — das liebe Ich scharrt Gold zusammen, wird aber desshalb nicht Räuber und Mordbrenner im grossen Style. Statt Dolch- gibt es Nadelstiche. Gerechter als das Leben hängt die Tragödie die grossen und lässt die Komödie die kleinen Schelme laufen.

Die kleinen Sünder und Thoren kommen mit einem blauen Auge weg und die göttliche Liebe erlässt eine allgemeine Amnestie.

Von allen Künsten ist, wie wir nun sehen, die Poesie und innerhalb dieser die dramatische der komischen Darstellung am mächtigsten.

Gervinus: «Es ist nichts so dialogisch, so dramatisch von Natur als die Komödie. Wer Spass *macht*, muss Spass *ertragen*, und ganz recht sagt Fallstaff, er sei nicht nur *selbst* witzig, sondern auch die Ursache, dass es *andere* Leute werden».

Beim Anblicke der tausend kleinen Widersprüche mit dem Ideale, das wir zum Vergleiche hoch darüber halten, lachen wir.

Prutz: Das Gelächter, *das herzerquickende*, diese *Sieges*fanfare, mit welcher die wiedergewonnene Vernünftigkeit gefeiert wird, ist die einzige Rache, welche sie an dem Unvernünftigen und Unwahren nimmt».

Das Lustspiel hat seit alter Zeit *stehende* Masken geliebt, und wir danken Professor *Gottsched* kaum dafür, dass er unsern Hanswurst verbrannt hat. In einer Welt, die närrisch *ist*, aber ernsthaft *thut* wie Malvolio, thut uns eine Figur wohl, die *närrisch sein will* und doch ernst *ist*. Hinter ihr steckt der Dichter, sie ist sein Chor. *Girndt* (in Berlin) hat Thierpossen versucht; ein künftiger Lustspieldichter findet in Reinecke Fuchs eine reiche Stoffwelt. *Roquette* hat ihn jüngst für einen Künstlerkreis bearbeitet, aber wahrscheinlich blass und harmlos. Ueber diesen Stoff muss erst *unser Aristophanes* kommen. Bis dahin — die Hand davon!

Mit den Masken sind die charakteristischen Lustspielnamen in Etwas verwandt, man findet solche Zufallsspiele wol auch im Leben, aber wir sollten vorsichtig sein und nicht so weit gehen, mit einem Baron Rückschritt und Minister Farbenwechsel, ausser in der tollen Posse, die der Wirklichkeit ein Schnippchen schlägt, aufzutreten.

Die *Geister*gestalten unserer Zaubermärchen werden in einem künftigen deutsch-politischen Lustspiel auch ihre fruchtbare Verwendung finden.

Man scheidet ein *idealistisches* (Sommernachtstraum, die Märchen Tiek's und Raimund's) und ein *realistisches* Lustspiel, dieses wieder in ein *Intriguen*- oder *Charakterlustspiel*. In jenem feiern die Franzosen ihre berechtigten Triumphe, die wir keineswegs unterschätzen dürfen; der Intriguant lobe sich nur nicht beständig wie Freund Perin. Wenn wir auch im Charakterlustspiel die uns Deutschen zugewiesene Aufgabe erkennen, so werden wir doch wohl thun, in dieser Beziehung bei den Franzosen in die Schule su gehen, ohne sie nachzuahmen. Der zentralisirte und *zentralisirende* Franzose hat unsern Sinn für die individuelle Ausgestaltung der einzelnen Charaktere nicht; während sich diese aber in unserem Drama vielfach im Wege stehen, zu keiner rechten Unterordnung und Gliederung kommen — wie wir im Leben selbst — sieht der Franzose nur auf die zentrale, alle Figuren verschlingende Handlung. Auch ist er so glücklich, weniger wählerisch zu sein. Indem wir die Wahrscheinlichkeit der Situation auf der *Goldwage* abwägen, kommen wir schwer zu einer Handlung und bleiben beim Material, bei Figuren stehen.

Von grosser, im «Richard Wanderer» freilich verbrauchter Wirkung sind die sogenannten «fliegenden Worte» im Lustspiele, Stellen aus Tragikern, hier in parodistischem Sinne verwendet. Aehnlich wir-

ken Melodieen, aus ernsten Opern entlehnt, mit einem unterlegten komischen Texte.

Das Lustspiel kann aus einem beschränkteren, Widersprüche mit der Witzlust der Kinder bemerkenden, am Einzelnen mit philiströser Liebe hängenden Sinne hervorgehen . . . dann wird es überall phantastische Bestrebungen zu erkennen glauben und geisseln . . . oder aus einem ernsten, ja düstern, mit der Welt zerfallenen, mit ihr spielenden Geiste. Dann wendet sich das Lustspiel nicht gegen das Hohe, gegen Ikarusflüge, sondern gegen das Gemeine und Hässliche; es zieht uns dann nicht hinab, sondern will uns erheben, befreien.

Karl *Frenzel* behauptete gelegentlich, ein sittliches Volk habe kein Lustspiel. Wenn die Sittlichkeit auf Naivetät beruht, mag der Satz gelten; die aus der Freiheit sich aufringende Sittlichkeit wird den Kampf gegen das Niedrige freudig kämpfen und im Bilde gekämpft sehen. Es ist selbstverständlich, dass aufsteigende Zeiten mehr nach tragischer Spannung verlangen, verfallende der Geisselung rufen. Deshalb ist jedoch ein Lustspiel noch nicht das Anzeichen des Verfalls, wenigstens nicht das *Shakspeare*'sche, dieser Sommernachtstraum einer beglückten Phantasie.

——— • ———

Die *Posse*, für die wir Deutsche mehr Talent besitzen, eben weil wir ernst sind, und erst der volle Gegensatz uns wieder packt, ist nur eine derbere Art des Lustspiels und in ihrer Art auch berechtigt.

Der ausgesprochene Unsinn, die auf den Kopf gestellte Wahrscheinlichkeit, das vollständig umgekehrte Ideal — in seiner Art auch ein Ideal — schon die Griechen kannten es im Satyrspiel — wirkt kopf- und herzreinigend. Wer über die Posse nicht lachen kann, ist auch für die Tragödie nicht reif. Und der Kultus der hohen Tragödie erfordert von Zeit zu Zeit ein Zwischenreich der tollen Posse.

Damit ist dem halben Unsinn der Posse, dem Gemenge von Zweideutigkeit und falscher Sentimentalität, der Beschönigung verderbter Zustände unter der Maske, als müssten sie so sein oder seien einmal so, diesen Couplet-Bedienten, nach Bedürfniss bald dumm, bald belesen und pfiffig, nicht das Wort gesprochen.

Diese Posse ist verderblich, ja fast so wie der dramatische Rührbrei der Frau Birch-Pfeiffer, den man um so energischer bekämpfen

muss, als eine matt gewordene oder bestochene Kritik milder zu urtheilen anfängt und alle Aussicht vorhanden ist, dass die Dame darin im schlimmen Sinne weiblich ist, dass sie das letzte Wort von allen Dramatikern behalten will.

Wer mein Urtheil zu scharf findet, frage nur in Berlin nach, wo das Tragödienpublikum hingekommen ist! Wer den Verfall verschuldet hat!

Der kleinbürgerliche Sinn, die Nähmamsellphantasie, die blasirte, etwas Aufregung liebende, aber zu grosse, wieder fliehende Salonpuppe, die lieben das Schauspiel mit dunkeln Existenzen, drohenden Gefahren, thränenerweckenden Missverständnissen und einem endlich guten Ausgange. Werden noch ein Par harmlose alte Spässchen eingestreut, geht ein Bischen die Sonne auf und unter, tönt das Alpenhorn, fühlt man sich bei fernem Kuhgebrülle wieder einmal so natürlich, so fromm, so gut, um so besser. Der Erfolg ist gemacht.

Ein thränenfeuchtes Tuch nach Hause tragen und doch wissen, dass er sie bekomme, wie süss ist das, wie sentimental, wie tröstend und hoffnungerregend!

Es ist charakteristisch, dass gerade Schauspieler, wenn sie die Feder ergreifen, die thränenreiche Mittelgattung, das *Schauspiel*, lieben. Sie kennen das Publikum; aber man sollte auf die Schwäche seines Souverains nicht sündigen.

Schon *Schiller* beschwor gegen diese «Isflanderei» «*Shakspeare*'s Schatten» herauf. Derselbe hört erstaunt, dass man den «tragischen Spuck» nicht mehr liebe.

„Auch gut! Philosophie hat Eure Gefühle geläutert
 Und von dem heitern Humor flieht der schwarze Affekt."
Ja ein derber und trockener Spass, nichts geht uns darüber,
 Aber der Jammer auch, wenn er nur nass ist, gefällt.
„Also sieht man bei Euch den leichten Tanz der Thalia
 Neben dem ernsten Gang, welchen Melpomene geht?
Keines von beiden. Uns kann nur das Christlich-Moralische rühren
 Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.
„Was, es dürfte kein Cäsar auf Eurer Bühne sich zeigen,
 Kein Achill, kein Orest, keine Andromache mehr?"
Nichts! Man siehet bei uns nur Pfarrer, Kommerzienräthe,
 Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors.
„Also *Eure* Natur, die erbärmliche, trifft man auf Euern
 Bühnen, die grosse nur nicht, nicht die unendliche an?"
Der Poet ist der Wirth, und der letzte Aktus die Zeche.
 Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Carriere hat ein edleres Mittelglied zwischen Tragödie und Komödie in einem sogenannten *Versöhnungsdrama* schaffen wollen, in welchem der Held entweder im Einklange mit dem höchsten Willen kämpft (Heinrich V., Kolumbus, Luther) oder sich mit diesem zuletzt in Einklang setzt, in Gott endet, ohne unterzugehen. Ein Beispiel wäre «Faust», den die göttliche Gnade zu sich emporhebt, als er den Grundinhalt unserer irdischen Aufgabe errungen hat:

> Das ist der Weisheit letzter Schluss:
> Nur der verdient die Freiheit und das Leben
> Der täglich sie erobern muss.

(*Schelling* nannte Faust eine *Komödie* im höchsten Style!)

Wie haben eine *höhere Einheit* von Tragödie und Komödie — von der Vogelperspektive des *Humors* im höchsten Sinne des Wortes — bereits angedeutet, eine lebendige Verwirklichung der Weltgeschichte als eines Weltgerichts, eine Tragödie, die z. B. Cäsar als Helden und doch des Schnupfens fähig schildern kann, die Robespierre in seiner geschichtlichen Bedeutung vorführt und doch die lächerliche Figur nicht vergisst, die er in jenem Aufzuge machen musste, als er, der kleine Mensch, Gott wieder einzusetzen geruhte, als er, der Republikaner, den Zwischenraum festsetzte, der ihn von seinem Gefolge zu scheiden habe . . . eine wie der Humor Alles umspannende Tragödie. Andeutungen einer solchen dichterischen Auffassung und Darstellung finden wir bei *Shakspeare* — ich erinnere an das köstliche Drama: «Troilus und Cressida» — bei *Aristophanes*, in den deshalb gerade von mir hochgestellten Jugenddramen *Schiller*'s. Spiegelberg neben Karl Moor, Muley Hassan neben Fiesko! Im «Wallenstein» schied er leider bereits das komische vom tragischen Element und sandte es im «Lager» voraus.

Mit diesem in Perspektive gestellten, auf weltgeschichtlicher Höhe und aus der Tiefe des Humors geschaffenem Drama haben wir den im allgemeinen Theile dieser Vorträge versprochenen Höhepunkt der Kunst erklommen, das Kunstwerk auf dem Standpunkte der höchsten, gottähnlichsten, der humoristischen Weltanschauung.

Die Bewohner der Küste Malabar glauben ja auch, dass es vierundsiebzig Komödien gebe, an denen die Gottheit sich erfreue; eine dieser Komödien sei die uns bekannte Welt, nur leider nicht die beste.

Versuchen wir, diese «göttliche Komödie» nachzudichten!

Gedenken wir auf dieser Höhe noch schliesslich des *Dramenzyklus*, als dessen grösstes Beispiel *Shakspeare*'s englische Historien genannt werden müssen. Es ist *Dingelstedt*'s unvergessliches Verdienst, diese Werke zur Jubelfeier des Dichters auf der Weimarer Hofbühne und zum bleibenden Ruhme derselben *zum ersten Male* in ununterbrochener Reihenfolge vorgeführt zu haben. Wie wurden wir da in die Geschichte hineinversetzt! wie trat da die Muse mit eherner Wage an uns heran! wie wuchs der Fluch der Geschlechter, wie hängte sich Gewicht an Gewicht! wie begriff man auf einmal den dritten Richard, fast zu sehr, fast zu seinem Schaden, der im Zusammenhange des Ganzen um seine blutige Originalität zu kommen droht! Wie ergriff es uns eigenthümlich, wenn wir, die Westminsterhalle, *dieselbe Dekoration*, noch lebhaft im Gedächtnisse tragend, Heinrich den Sechsten auf den Vorwurf, der vierte Heinrich sei ein Rebell gewesen, rufen hörten:

> Das ist nicht wahr. *Hier die Westminsterhalle*
> *Bezeugt das Gegentheil.* Richard der Zweite
> Hat *hier an dieser Stelle*, einst entsagt
> Zu Gunsten Heinrichs . . .

Wir Alle im Theaterhause waren ja Zeugen!

Ich werde an einem anderen Orte Gelegenheit haben, die Verdienste des Bühnenleiters und der Darsteller zu Weimar, namentlich der Künstler *Lehfeldt* (Richard III.!), *Grans*, *Dessoir* Sohn, der Darstellerinnen *Hettstedt*, *Knauff*, *Bussler* eingehend zu beleuchten; hier musste das Versuches um der von uns gewünschten Rückwirkung auf die *deutschen Dramatiker* gedacht werden. *Raupach* hat nicht nur einen Aufruf, die deutsche Geschichte in hundert Dramen zu bearbeiten, geschrieben, sondern selbst einen umfangreichen Versuch mit seinen «*Hohenstauffen*» gemacht. Wir haben der Schwierigkeiten, welche der deutschen Geschichte auf der gegenwärtigen deutschen Bühne im Wege stehen, wol bereits gedacht; gleichwol muss der in die Zukunft reichende Gedanke eines *deutschen geschichtlichen Dramenzyklus* gewahrt und gepflegt werden. Seien die Tage von Weimar Prolog und Vorbild gewesen!

Das Drama, das Bild der Welt, der Welt als Bild vorzuführen, übernimmt eine Schwester der dramatischen Poesie, die *Schauspielkunst*.

Ihr Wirkungskreis ist die *Bühne*. Wir könen uns einen kurzen Rückblick auf die Geschichte derselben nicht versagen; sie reicht wol bis in die Sphynxwelt Aegyptens.

Herodot erwähnt eines religiösen Drama's, das uns lebhaft an die christlichen Mysterien des Mittelalters erinnert. Er schaute dasselbe in Sais im Tempel der Athenäa (Neith), wo *Einer*, *dessen Namen zu nennen er Scheu trägt*, begraben war, und wo sie Nachts sein Leiden darstellten. Obschon er sehr wohl weiss, was dabei vorgeht, darf er doch nichts mittheilen. Dass eine schauspielartige Darstellung stattfand, geht aus den von ihm gebrauchten Ausdrücken deutlich hervor. Der Stoff war offenbar die *Ermordung* des Gottes Osiris durch den bösen Gegengott Typhon, die Aufsuchung des Erschlagenen durch die liebende Isis, die Bestattung der an der Meeresküste gefundenen Leiche, die *Auferstehung des Gottes*. Gewiss ein feierlicher, an dramatisch ergreifenden Momenten reicher Stoff. So band sich schon hier die Entstehung der Bühne an die Religion, an Osiris aber, den *sterbenden Gott*, da ihn *Orpheus* nach Griechenland trug, der Ursprung der Tragödie der Welt.

Der *älteste erhaltene Monolog der Erde* tönt uns annähernd in der Klage der Isis entgegen, welche — Osiris gegenüberstehend wie die Natur dem Geiste — ihn bald Sohn, bald Geliebter, bald Bruder nennt:

Kehre wieder, kehre wieder!
Die dir feindlich waren,
Sind nicht mehr da.
Ach, schöner Helfer, kehre wieder,
Damit Du mich schaust, Deine Schwester,
Die Dich liebet;
Und nicht nahest Du mir?
Ach, schöner Jüngling, kehre wieder, kehre wieder!
Nicht sehe ich Dich,
Mein Herz ist betrübt um Dich,
Und meine Augen suchen dich.
Ich irre umher nach Dir,
Um Dich zu schauen, um Dich zu schauen, Du schöner Geliebter.
Um Dich zu schauen, die Stralende,
Um Dich zu schauen, Gott Panu, den Stralenden.
Komm' zu Deiner Geliebten, seliger Onnofris,
Komm' zu Deiner Schwester, Deinem Weibe,
Gott Urtuhet, komme,
Komme zu Deiner Hausfrau.
Ich bin ja Deine Schwester,

Ich bin Deine Mutter,
Und nicht nahest Du mir?
Das Antlitz der Götter, Dir zugewendet, beweint Dich
Zur Zeit, da sie mich sahen, wie ich klage um Dich,
Wie ich weine und gen Himmel schreie,
Auf dass Du mein Flehen hörest.
Denn ich bin Deine Schwester, die Dich liebte auf Erden,
Nie liebtest Du eine and're, als mich, Deine Schwester! —

Aehnlich wie Aegypten beging Kleinasien *Trauerfeste*, welche den Tod der Natur als *den eines Gottes* feierten, und *Freudentage*, die sich an das Wiedererwachen der Natur, das Auferstehen der Götter knüpfte. Die kleinasiatischen Griechen nahmen nach längerem Sträuben *mit der Musik* auch den Kultus und die ihm zu Grunde liegende Idee an.

Keiner der griechischen Götter konnte mit dem Naturgotte der Kleinasiaten verglichen werden als Dionysos, der Gott des Weines, dessen Feste ebenfalls an den Kreislauf des Jahres geknüpft waren. Die jonischen Inseln begannen nun, den Dionysoskultus mit der alten Anschauung des sterbenden Gottes zu verbinden. Er, der bis dahin nur Freudenfeste sah, erhielt nun auch ein Trauerfest. Die Osirismythe wirkte von Aegypten herüber in ähnlichem Sinne ein.

Gerade diese Doppelseite der Feste des Gottes, ihr abwechselnd ernster und heiterer Charakter war dem Drama in dem Sinne günstig, dass die Komödie wie die Tragödie aus religiösem Boden aufsprossen konnte; auch jene war ein nach griechischer Anschauung religiöser Akt, in der Freude über die Auferstehung des Gottes, der Wiederbelebung der Natur wurzelnd.

Ursprünglich wurde dem Gotte ein Dithyrambus gesungen, seine Thaten erzählend, seine Grösse und Güte preisend. Dieser bald jubelnde, bald klagende Gesang, in welchen epische und lyrische Elemente gemischt waren, wurde von einem *Chore* vorgetragen, der *singend und tanzend* den Altar des Gottes umkreiste. Er war in *Bocksfelle* gehüllt, um die Satyre, die Gefährten des Bacchos nachzuahmen. Ein *Vorsänger*, gewöhnlich der Dichter selbst, stand an der Spitze des Chors. Dieser trennte sich später vom Chore, bestieg den *Opferaltar*, die erste griechische Bühne, und erzählte die Thaten, die Leiden des Gottes. Nach ihm fiel wieder der Chor mit dem Preise der Gottheit ein. Hier haben Sie nun das *epische und lyrische* Element nebeneinander. Das griechische Drama behielt Spuren dieses Ursprungs auch in seiner höchsten Blüte. Die Lyrik lebt fort in den

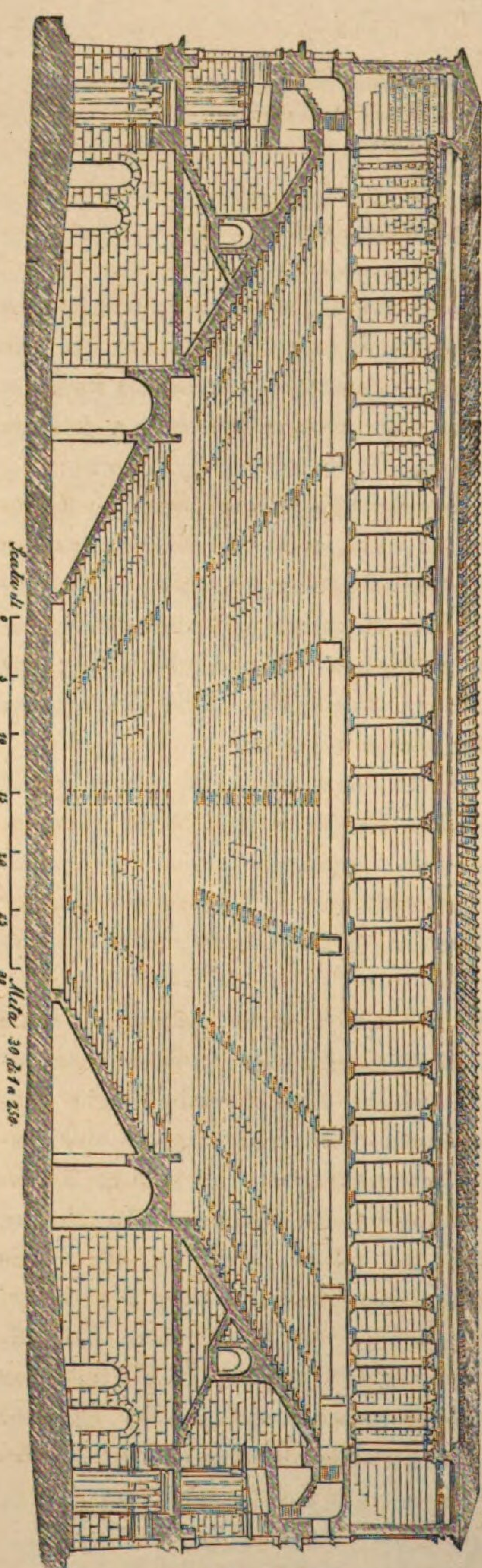


Fig. 152.

uns fremdartigen Chören, die Epik, in deren Geiste selbst *Euripides* noch wiederholt schliesst: «So endete dieses *Begegniss*», in breiten Erzählungen, namentlich in den *Botenberichten*, mit denen uns die griechischen Dramen gerade am Ende ermüden: sie kehren hier zu ihrem Ursprung, zu dem auf dem Altar stehenden Erzähler zurück.

Thespis aus Ikaria bei Marathon, zufällig von dem Orte, wo Dionysos die erste Rebe gepflanzt haben sollte, um 536 fing an, Charaktere darzustellen. Er bestieg ein neben dem Altar stehendes Brettergerüst und antwortete von hier dem Chorführer. Thespis bemalte sich das Gesicht, wendete auch leinene Masken an, wechselte die Kleider und vermochte so mehrere Rollen darzustellen. Er war Dichter, Direktor und die ganze Gesellschaft in Einer Person. Solon sah diese mit grossem Beifall begrüsste Neuerung nicht gerne und frug Thespis ob er sich nich nicht schäme, so zu lügen, schlug mit dem Stock auf die Erde und sprach: «Wenn wir dieses Spiel loben und ehren, werden wir es bald auf dem Markte haben». Thespis soll auch Solon dargestellt haben.

So war aus dem Dithyrambus ein Oratorium mit Rezitativen und *Chorgesang*, ja mit Mimik und Tanz hervorgegangen.

Obwol der Sagenkreis des Dionysos gross war, wurden allmählig auch *andere Heroen* in dieser Weise verherrlicht. Auch das war ein Fortschritt, ja *Phrynichos* wagte in der «Einnahme von Milet» die nächste Zeitgeschichte zu berühren. Die Athener, welche ihrer Bundestreue gegen Milet nicht genügt hatten, waren tief erschüttert und verboten das Stück, bestraften den Dichter sogar um 1000 Drachmen.

So weit war das kindliche Drama gediehen. Zum wahren Drama erblüte es erst, als Aeschylos den zweiten Schauspieler hinzufügte. Nun wurde erst ein Dialog möglich. Doch betrachten wir zuerst die *griechische Bühne* selbst, das Gebäude.

Die Theater wurden auch für andere öffentliche Zwecke, Volksversammlungen, Feste des Dionysos verwendet. Man errichtete daher die Bühne selbst, die nur zwei, später dreimal des Jahres benützt wurde, wenigstens zum grösseren Theile aus Holz; dies ist der Grund, warum uns die Ruinen der antiken Theater keine erschöpfende Anschauung gewähren.

(Wir ziehen hier das verwandte römische Theater gleich in die Berachtung herein.)

Athen errichtete um das Jahr 500 die erste stehende Bühne aus Stein, das Theater des Dionysos.

Man wählte für den amphitheatralisch sich erhebenden Zuschauerraum gerne einen Abhang, der diese Anlage erleichtete; hier hatte man ihn in eine halbrunde Vertiefung der Felsen der Akropolis gelegt mit vielen übereinander sich erhebenden Sitzstufen, welche keilförmig durch hinaufführende Treppen, konzentrisch durch Gänge getheilt waren. (Fig. 152, Theater des Marcellus zu Rom mit 30,000 Sitzplätzen in einem anschaulichen Querdurchschnitt.) Das Theater hat diese *halbkreisförmige* Gestalt bis heute erhalten. Eigentlich ist der Zuschauerraum (θεάομαι, schauen, Theater, Schauplatz) das Theater, der Platz, von dem aus man sieht. Und in der That hatten diese athenischen Zuschauer einen gleichzeitig herrlichen Kunst- und Naturanblick. Sie sahen von ihrer Höhe über die Bühne hinweg in die weite Landschaft. Festlich geschmückt erschienen sie mit Kränzen. Breitkrempige Hüte mussten gegen die Mittagssonne, Mäntel gegen kaltes Wetter oder Regen schützen. Erfrischungen wurden in den Zwischenakten herumgetragen.

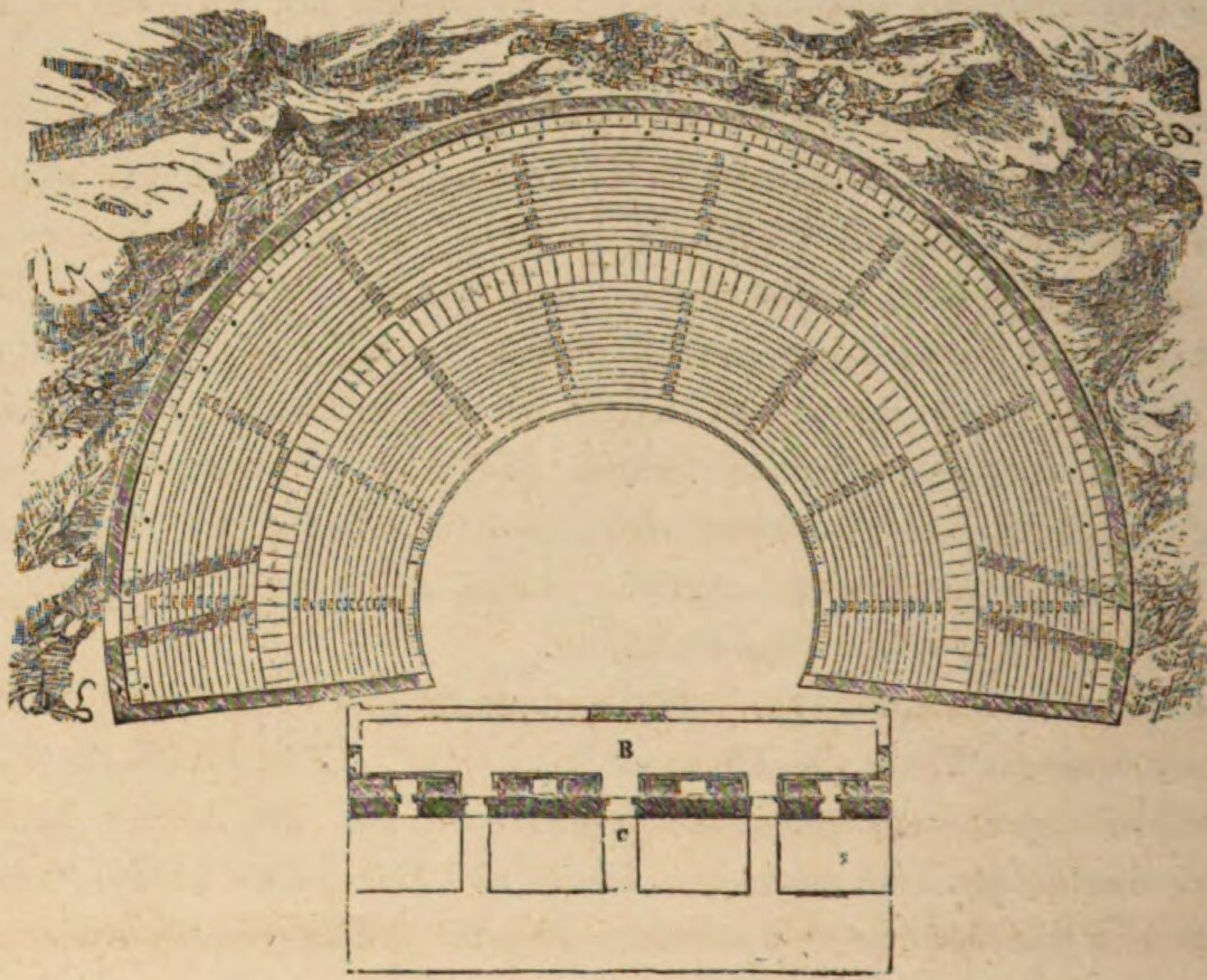


Fig. 153.

Unten sassen die Archonten, Feldherren, Priester, Gesandten, fremde Fürsten, über ihnen die Volksvertreter und Stadtbehörden, über diesen die Bürger; für die ärmsten zahlte der Staat. Frauen scheinen nicht zugelassen gewesen zu sein, was uns an *Schiller's* Wunsch erinnert, es möchte jede Woche wenigstens Ein Abend den Männern vorbehalten bleiben. Es käme dem ernsten historischen Drama und der aristophanischen Posse zu gut. Eine bedeckte Säulenhalle schloss in der Höhe des Zuschauerraumes das Ganze in einer ästhetisch und *akustisch* günstigen Weise ab.

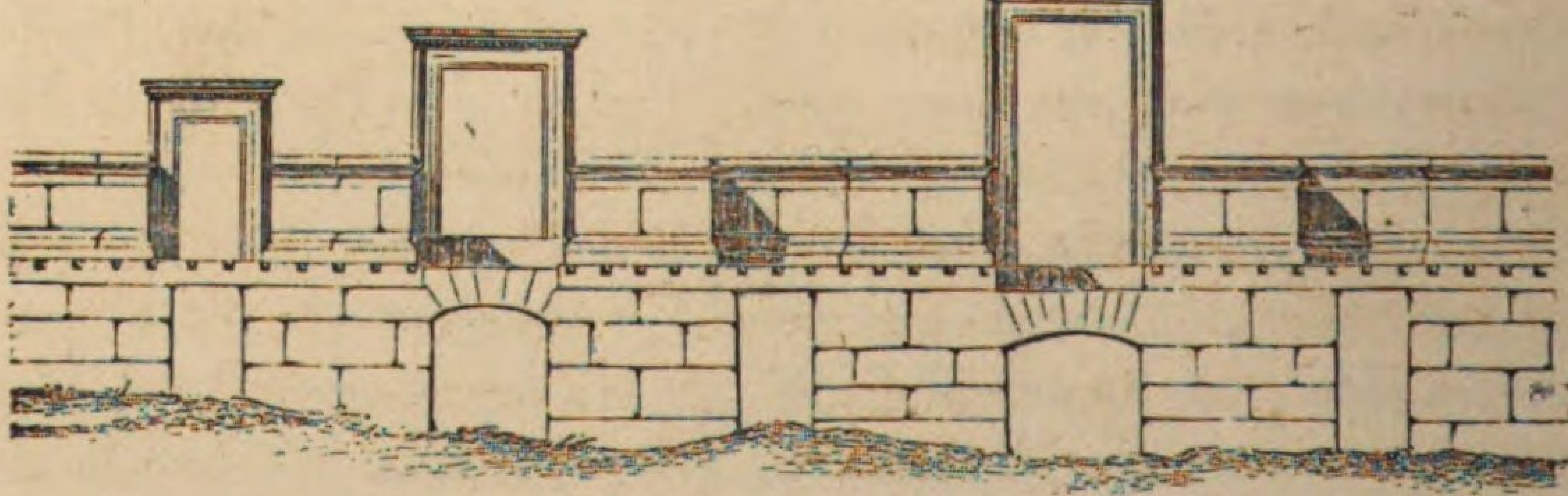


Fig. 154.

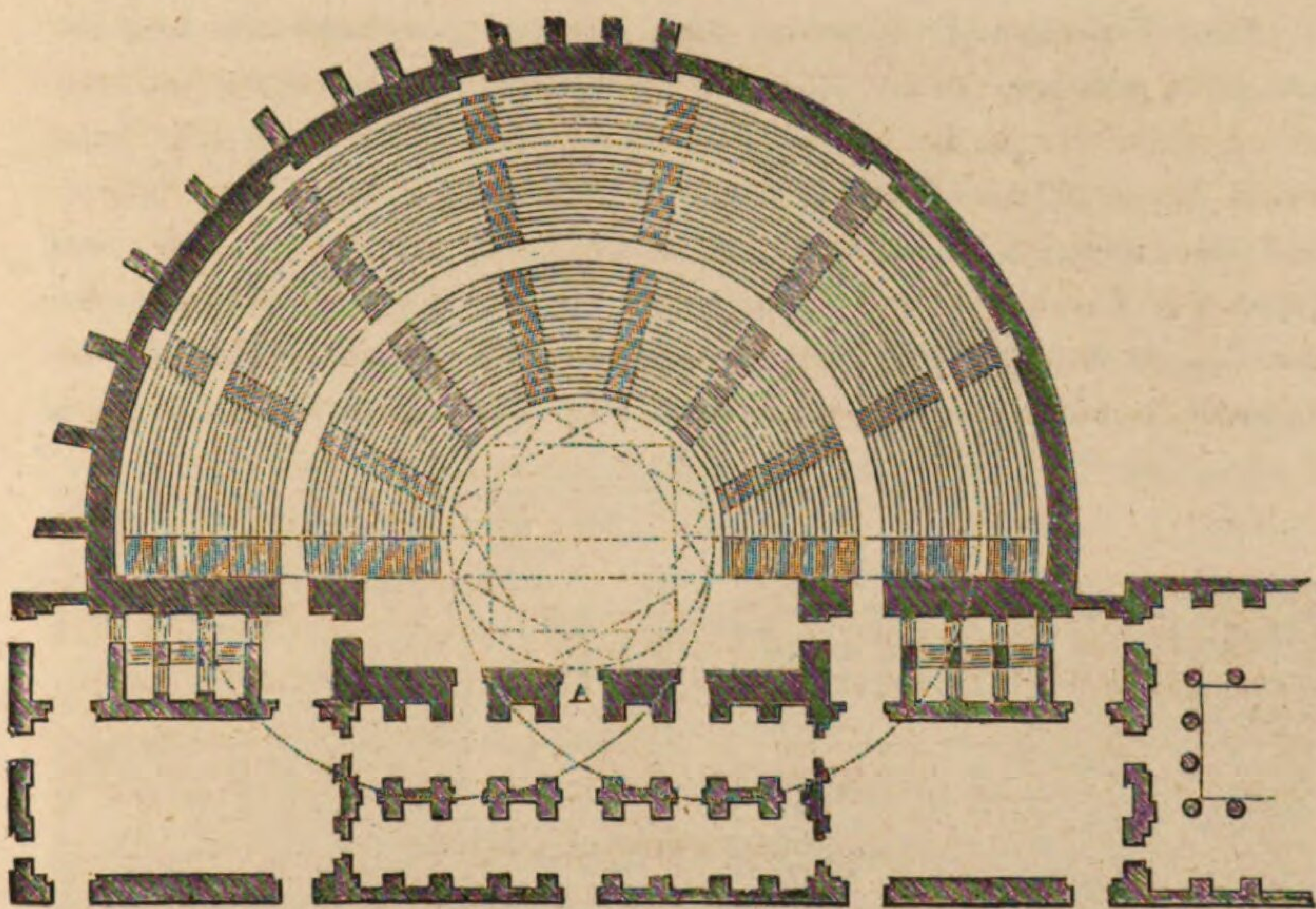


Fig. 155.

In der Mitte lag die *Orchestra*, der Tanzplatz des Chores mit der *Thymele*, dem Dionysosaltar. Sie bildete einen Halbkreis und war *gedielt*; die ebenfalls aus Brettern errichtete Thymale war ein Viereck, zu welchem Stufen von allen Seiten für den Chorführer angebracht waren. *Hinter* der Thymele, dem Zuschauer verborgen, stand der antike Ahnherr aller *Souffleure*. Zu der Orchestra gelangten Chor und Schauspieler durch Zugänge (Parodos), welche zwischen der Bühne und den Zuschauern lagen; auch die begleitenden Musiker.

Der Bühnenraum selbst, das Logeion d. h. Sprechplatz, war wie im Hintergrunde, so auch zu beiden Seiten von ein- bis dreistöckigen Gebäuden eingeschlossen.

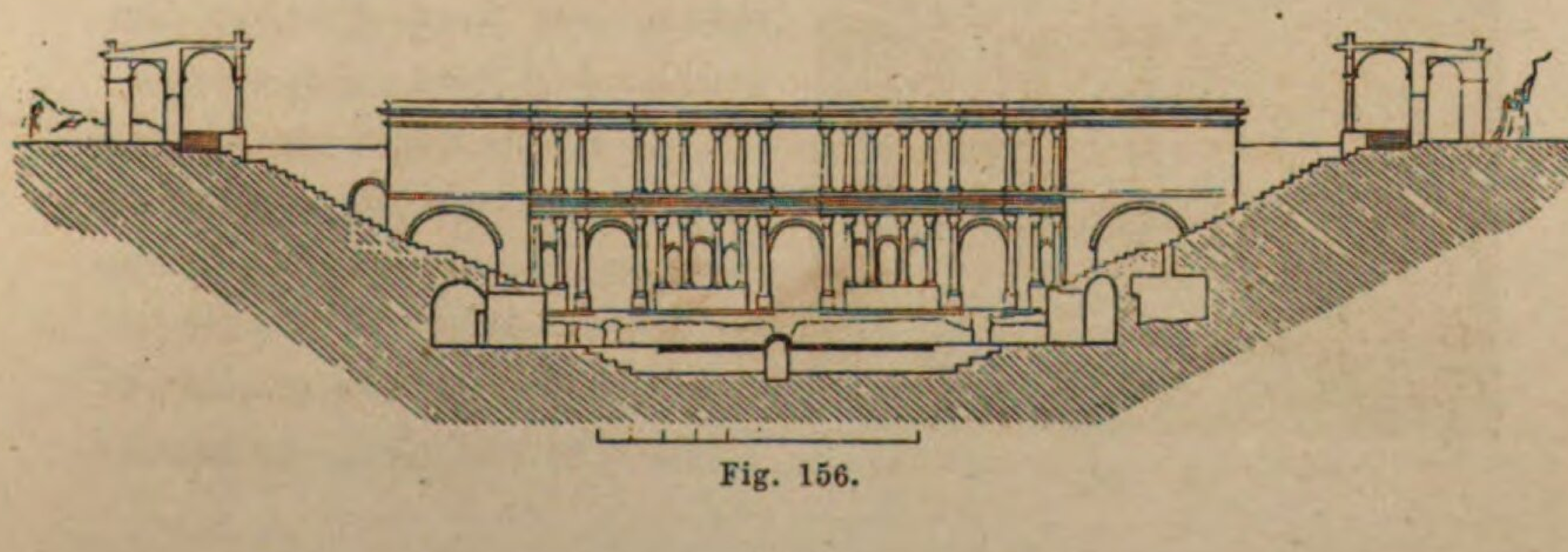


Fig. 156.

Eine *Vorbühne* (Proskenion), mit Treppen, verband das Logeion mit der Orchestra. (Fig. 153, das noch erhaltene sehr einfache Theater zu Telmissos in Lycien im Grundriss. Fig. 154 zeigt die Szene dieses Theaters mit fünf Thüren, den Eingängen unter das Podium und den deutlich sichtbaren Vertiefungen für die Tragbalken, auf denen der Fussboden des Prosceniums ruhte. Fig. 155 Theater des Herodes zu Athen. Die Hauptthüre der Bühnenwand A führt in die Aufenthaltsräume der Schauspieler. — Fig. 156, Querdurchschnitt des

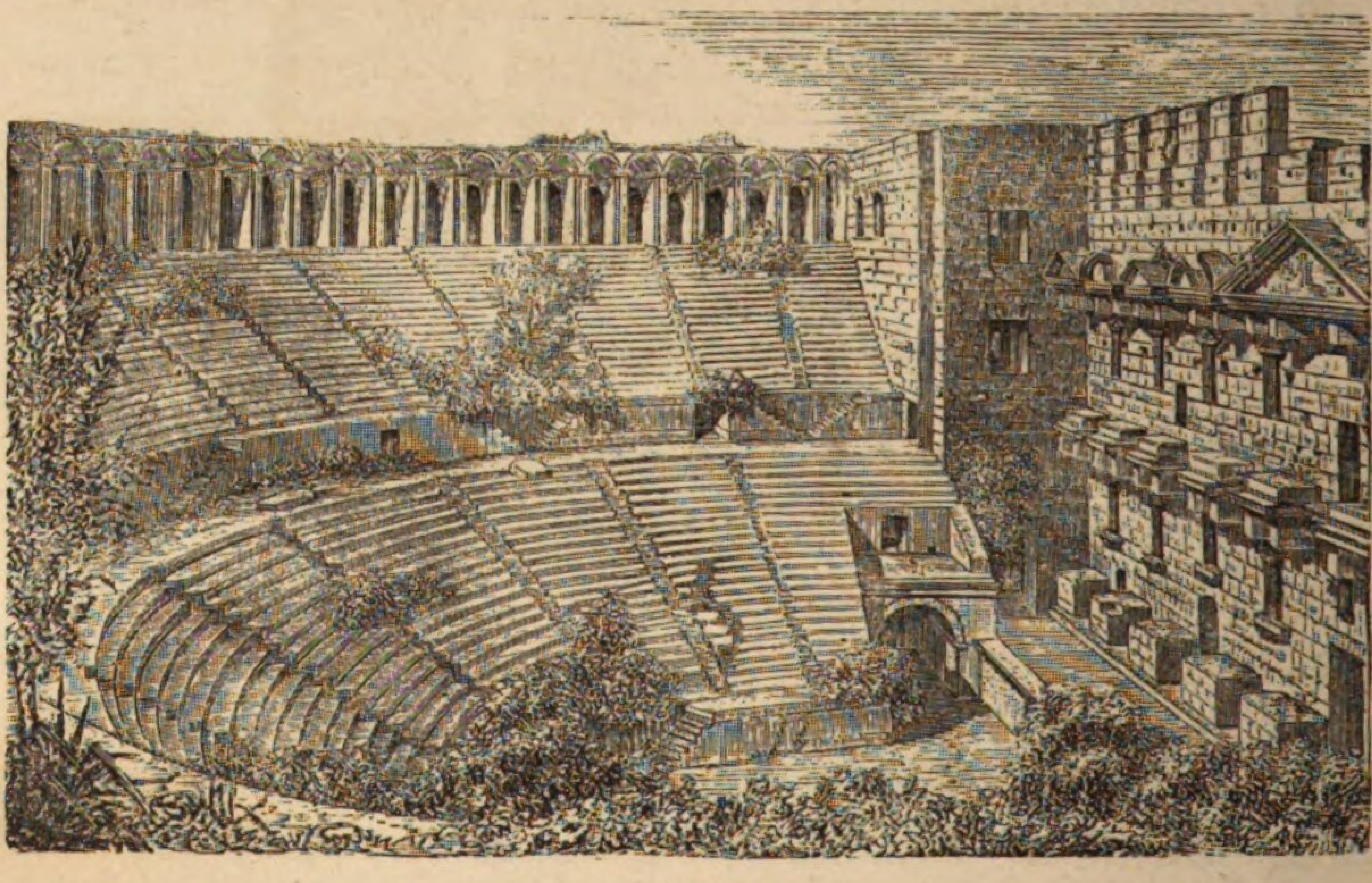


Fig. 157.

Theaters zu Syrakus mit römischer Bühne. — Fig. 157 Theater zu Aspendos, perspektivische Ansicht. — Die unter Fig. 158 mitgetheilte ist von *Strack* nach Ueberresten und erhaltenen Nachrichten zur Verdeutlichung der griechischen Bühne entworfen.)

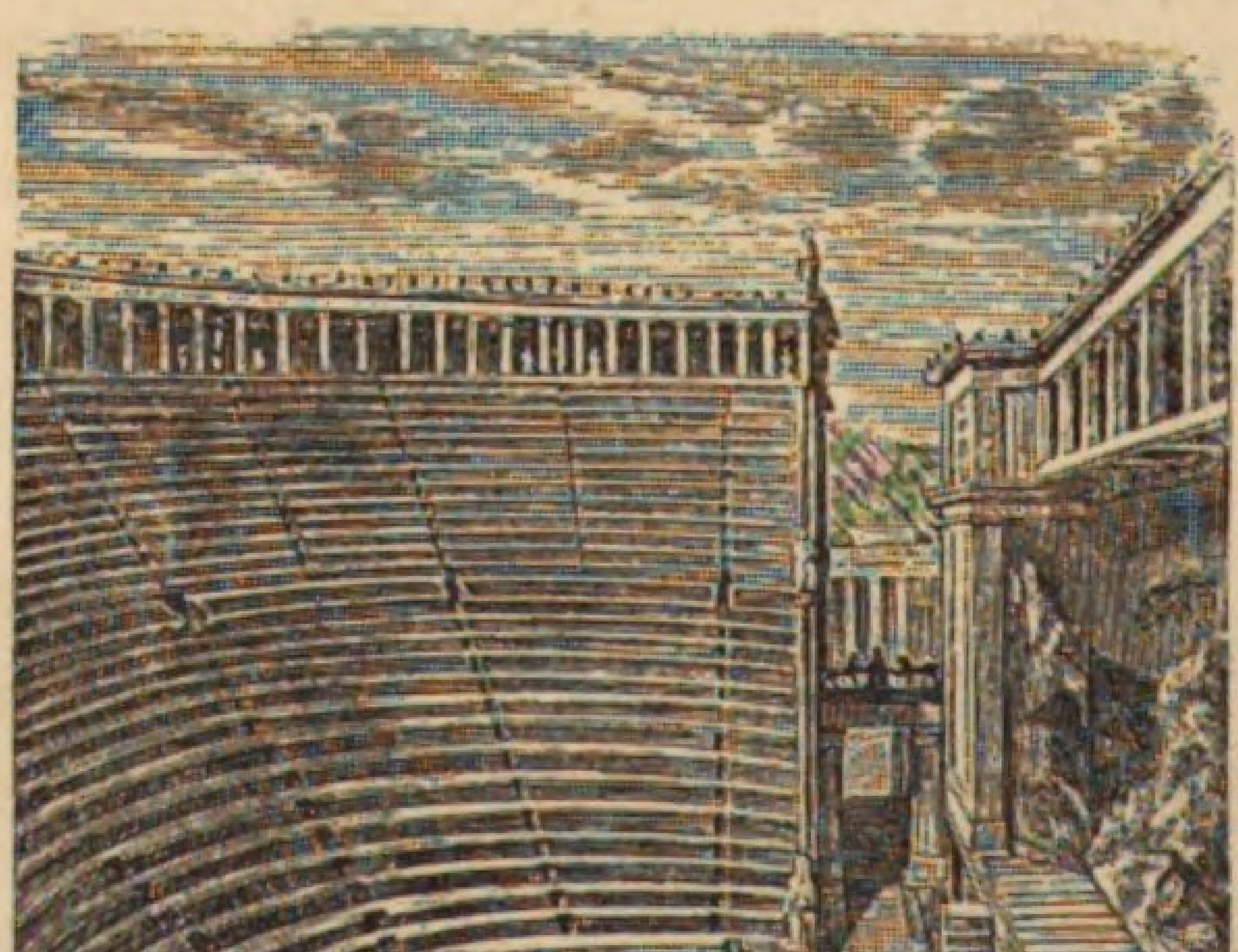


Fig. 158.

Die Bühne führte den Namen *Skene*, Zelt, was Manche zu der Annahme veranlasst, die Bühne sei bedeckt gewesen. Ebenso unsicher ist es, ob das griechische Theater bereits, wie später das

römische einen *Vorhang* besessen habe; jedenfalls wurde er durch eine Ritze in der Bühne herabgerollt, wenn das Stück beginnen, hinaufgezogen dagegen, wenn eine Abtheilung enden sollte.

An den Seiten, *Paraskenien*, standen perspektivisch gemalte Koulissen, Periakten, dreiseitig, auf Drehscheiben, so dass ein dreifacher Szenenwechsel möglich war.

Die *Hinterwand* der Bühne war fest, aus Stein aufgeführt und enthielt meist mehrere Stockwerke mit Thüren, Fenstern und flachem Dache. Drei bis fünf Thüren liessen ein Auftreten des Schauspielers aus dem Hintergrunde zu; die mittlere hiess die königliche, die andern die Gastthüren. Sollten *Vorgänge im Hause*, z. B. die Ermordung Agamemnon's, veranschaulicht werden, so wurden eine oder alle Thüren geöffnet; der vertiefte Raum wurde durch eine eingeschobene Dekoration, *Exostra*, geschlossen.

Auch die Seiten der Bühne besassen Thüren.

Die oberen Geschosse des Hintergebäudes wurden ebenfalls verwerthet, und hier lag wol das *Theologeion*, der Sprechplatz der Götter, sonst als Warte, Burgzinne, Söller verwendbar.

Die antike Bühne erinnert uns recht an das Vorherrschen der Plastik in diesem Zeitalter; sie ist weniger ein Gemälde als ein Relief von geringer Tiefe und ungeheurer Breite. Das Theater von Tauromininium (Taormina) in Sicilien zählt 80 Fuss in der Breite, 12 in der Tiefe. Das grösste in Ruinen erhaltene überschreitet (nach Ed. *Devrient*) die Breite der Berliner Opernbühne um das Fünffache.

Es war durch Uebereinkunft angenommen, dass in der Mitte der Bühne die Wohnung der Hauptperson liege, der von Rechts Auftretende aus der Heimat, der von Links aus der Fremde komme. Schon das vereinfachte den Szenenwechsel, der übrigens in manchen griechischen Dramen offenbar eintritt z. B. in den Eumeniden. Ja, im gefesselten Prometheus, der an den Kaukasus angeschmiedet wird, war selbst das ganze Hintergebäude kaum zu gebrauchen.

Wir hören von Theatermalern, welche die Perspektive bereits zu Hülfe gerufen haben; doch dürfte diese Malerei bei einem Theater, das am Tage spielte, ohne die täuschende Wirkung des Lichtes, noch sehr einfach, andeutend gewesen sein.

Die griechische Bühne besass eine Art von Versenkungen in den *Charonischen* Stiegen zur Seite der Koulissen, aus welchen die Schatten der Klytemnästra, des Dareios heraufstiegen. Eine *Donnermaschine*,

Bronteion, war vorhanden, Hängewerke, in welchen Götter über die Bühne schweben konnten, und andere Theatermaschinen.

Wenden wir uns den Schauspielern zu, welche den Rang von Priestern genossen.

Lukian sagt (ein antiker Schriftsteller und Satyriker), der Anblick der Tragödie sei ein abschreckender. «Menschen, zu Ungethümen herausstaffirt, auf Stelzenschuhen, mit riesenmässigen, den Kopf überragenden Masken, welche aufgerissenen Maules die Zuschauer zu verschlingen drohen! Dazu Brust und Bauch ausgestopft, damit die Figur gegen die Länge nicht zu schmächtig ausfalle. Aus der Larve heraus *psalmodirt* der Mensch seine Jamben, und was noch schlimmer ist, erzählt uns seine Leiden singend. Wenn es eine Andromache oder Hekabe ist, so mag man seinen Gesang gelten lassen (die Stelle beweist den *gesang*artigen Vortrag des antiken Theaters); aber wenn Herkules ohne Rücksicht auf Löwenfell und Keule eine Monodie anstimmt, so muss jeder Einsichtsvolle dergleichen unziemlich nennen».

Hier haben Sie einen griechischen Theaterkritiker, einen rechten Realisten. Was würde der von unserer Oper sagen?

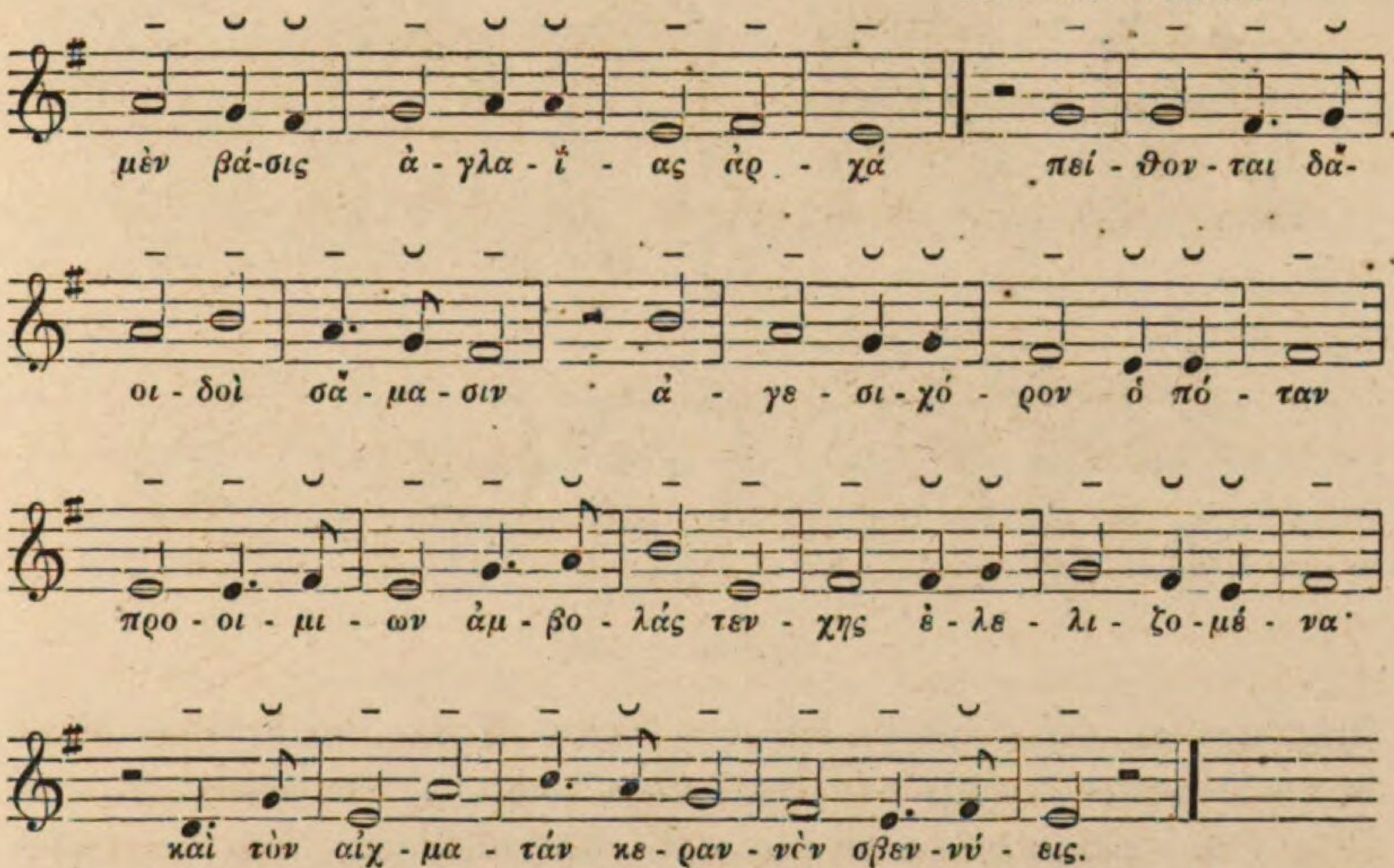
Ambros stellt A. W. *Schlegel* dagegen: «Die ganze Erscheinung der tragischen Figuren kann man sich nicht leicht schön und würdig genug denken; man wird wohlthun, sich dabei die alten Skulpturen gegenwärtig zu halten, und vielleicht ist es das treffendste Bild, sich jene als belebte, bewegliche Statuen im grossen Style zu denken.»

Ohne diesen Enthusiasmus zu theilen, nehmen wir den Vergleich mit der Plastik an.

Wir fügen hier als eine Probe griechischer Musik und namentlich griechischen Chorgesangs die erhaltene, hier von *Fetis* rythmisirte Weise zu *Pindar*'s erster pythischer Ode ein.



Chor mit Kitharen.



Schon der ungeheure Zuschauerraum (30,000 in der Akropolis) zwang wie zum Gesange, den Sprechton hätte man nicht verstanden, so auch zu kolossalen Masken, nur der Chor trug vielfach keine Maske (wol z. B. in den Eumeniden); das Mienenspiel wäre hier ganz verloren gewesen. Der *offene Mund* mit dem Schallrohr war nicht zu vermeiden. Der *Leib* war gepolstert, die Hände künstlich verlängert, die Gestalt durch den Kothurn erhöht. Er bestand aus Sohlen von Holz mit hohen Absätzen, nach dem Range verschieden, bei Frauen, die von Männern gespielt wurden, am niedrigsten, bei den Königen am höchsten.

Der Gesangston, wie diese äussere Erscheinuug wirkte, so äusserlich dies Alles scheint, doch auf das innere Wesen des griechischen Drama's ein. Der Gesangston machte das Tempo langsam, damit die ganze Handlung, und dieses Kostüm zwang zu mässig gehaltenen Vorgängen. Eine heftige Bewegung, ein Hinsinken wäre unmöglich gewesen. So konnten die Gestalten leicht ihre hohe Plastik behalten. Man bewundert oft ihre Ruhe. Die Noth ist dann eine Tugend.

Die Leiche eines Gemordeten z. B. des Agamemnon wurde gezeigt, aber durch die Oeffnung der Königsthüre, nachdem der Künstler sich erst mühsam hingelegt hatte.

Die Masken waren nach den Rollen verschieden. In der Tragödie: Xyrias, der silberharige Greis — Leukos, der blasse Graukopf —



Fig. 159 -- 163.



Fig. 164 — 168.

Spartapolios, der Mann im höheren Alter, Melas, der kräftige Mann mit schwarzem Haupt- und Barthaar, Xanthos, der blonde u. s. w. (Fig. 159—162 gehören der Tragödie, 63 kahlköpfig, dem Satyrspiel, 164 — 168 der Komödie an.)



Fig. 169.

Am Gewande war Geschlecht, Alter, Stand erkennbar. Z. B. die Herrscherin trägt ein purpurnes Schleppkleid mit einem weissen Umwurf bis an den Ellenbogen, in der Trauer ein schwarzes Schleppkleid mit einem blauen Umwurf.

Dionysos, der Gott der Tragödie, trug einen langen weiten Leibrock, safranfarbig, mit purpurnen Blumen und kleinen Sternchen besetzt. Der dunkelrothe, von Gold und Edelstein schimmernde Gürtel schlang sich nach Frauenart hoch unter der Brust und den Achseln hin. Seine grosse Palla war ebenfalls purpurn wie die goldgeschnürten Kothurn. Alles erinnert an den Orient. In der Hand schwingt er den Thyrsusstab.



Fig. 170.



Fig. 171.

Erst bei *Sophokles* treten drei Schauspieler auf, deren Ausdauer bewundernswerth ist, da sie drei Stücke und ein Satyrspiel in neun bis zehn Stunden, bei Mittagshitze, also jeder etwa 1300 Verse vorzutragen oder richtiger zu singen hatten. Sie vertheilten die Rollen unter sich, z. B. in der «*Antigone*» also: *Protagonist*, (erster Schauspieler): Antigone, Teiresias, Bote der Katastrophe; *Deuteragonist* (zweiter): Ismene, Wächter, Hämon, Diener, vielleicht auch Eurydike. *Tritagonist* (dritter): Kreon.

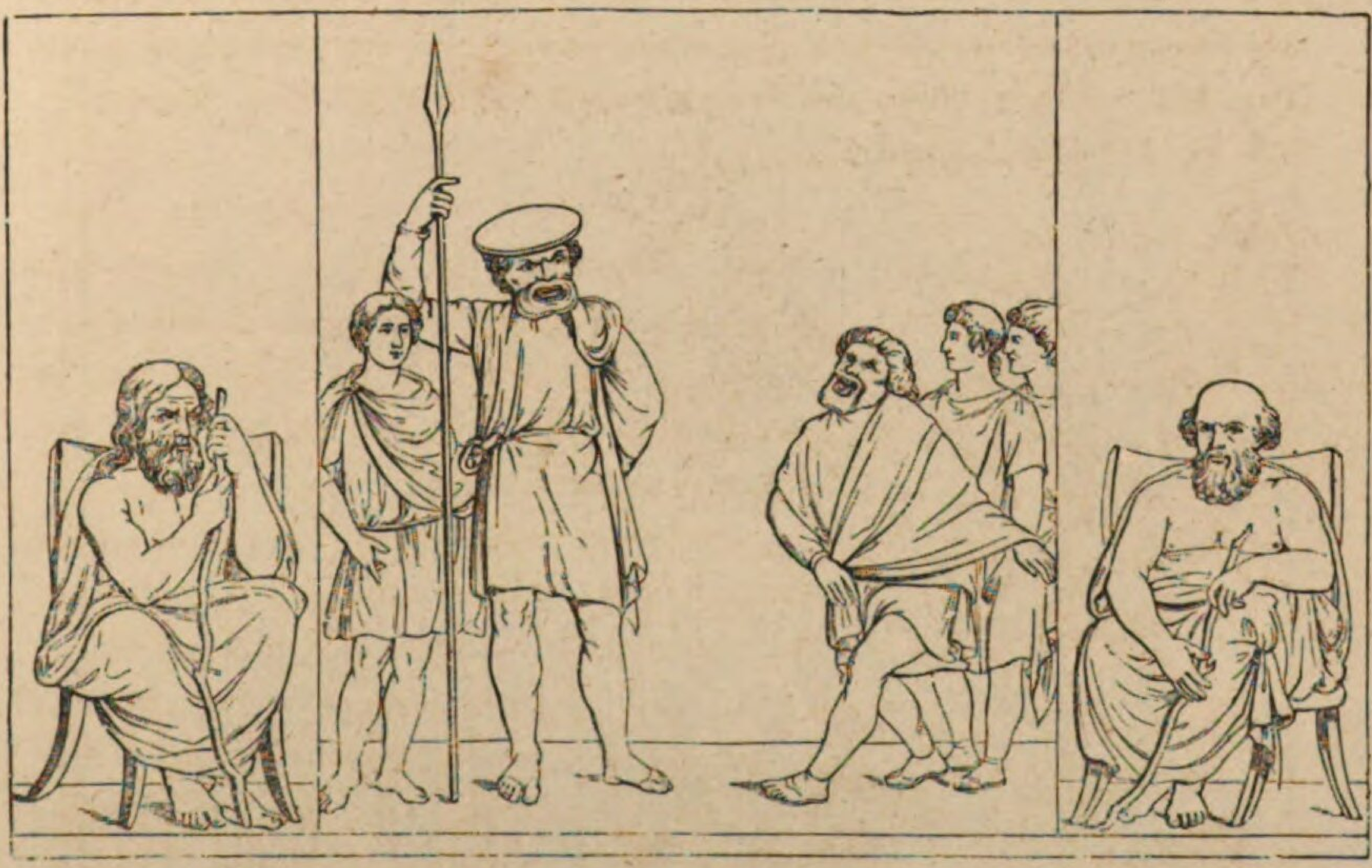


Fig. 172.

Wir fügen unserer Darstellung noch einige verdeutlichende Abbildungen bei: der Kothurn verräth (Fig. 169) einen Auftritt aus einer Tragödie; auf einer Vase (Fig. 170) sind zwei Schauspieler zu sehen, welche Bacchus und Silen darstellen wollen; Fig 171 führt uns eine Komödie vor, Herakles bringt die in Marktkörben gefangenen Kerkopen zum Herrscher, dem eine affenähnliche Maske nicht abzustreiten ist. — Ein pompejanisches Gemälde (Fig. 172) scheint die in



Fig. 173.

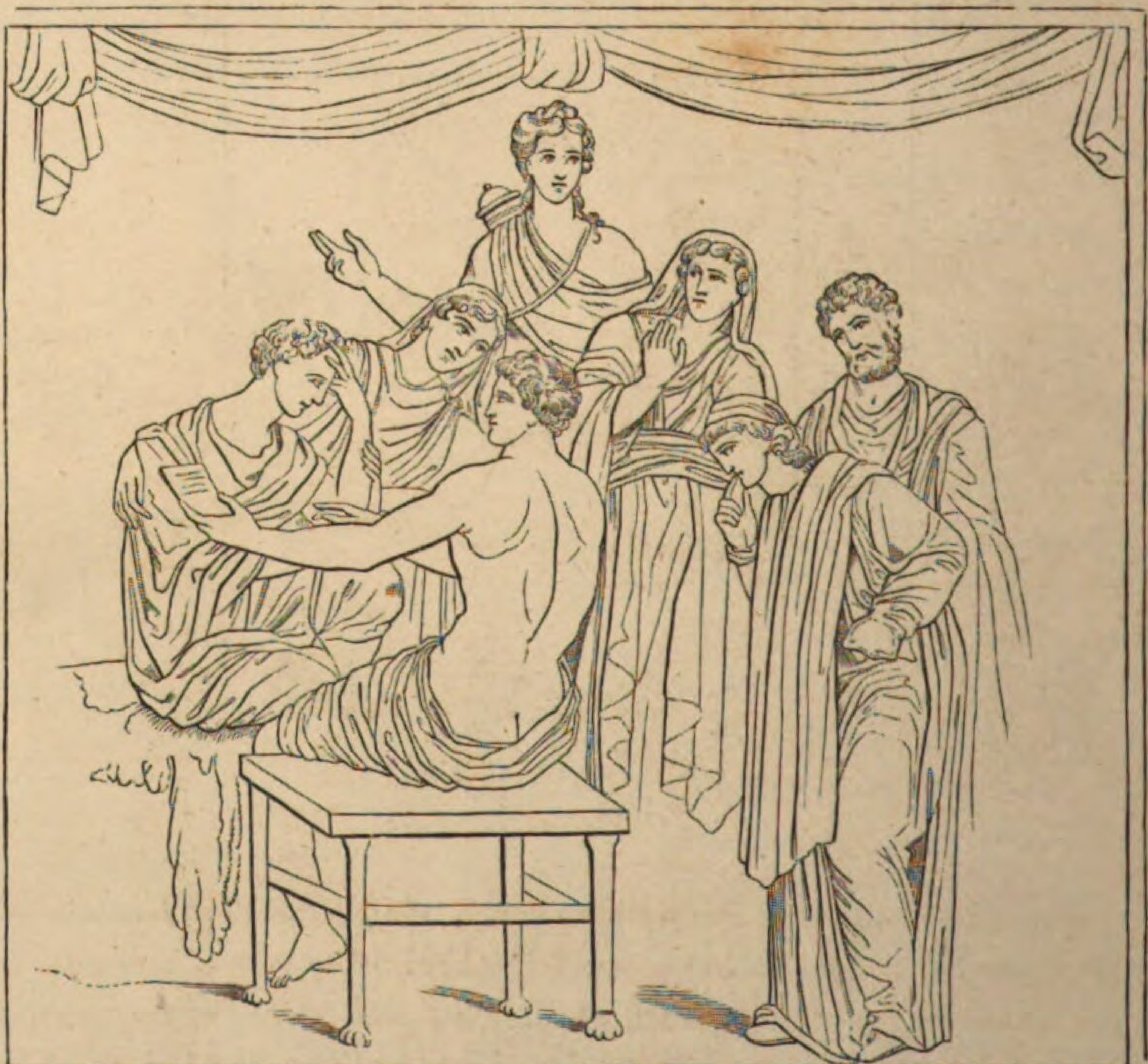


Fig. 174.

die moderne Posse vererbte Verhaftung eines armen Teufels darzustellen. — Das Einstudiren eines Stückes kann von uns in Fig. 173 be-

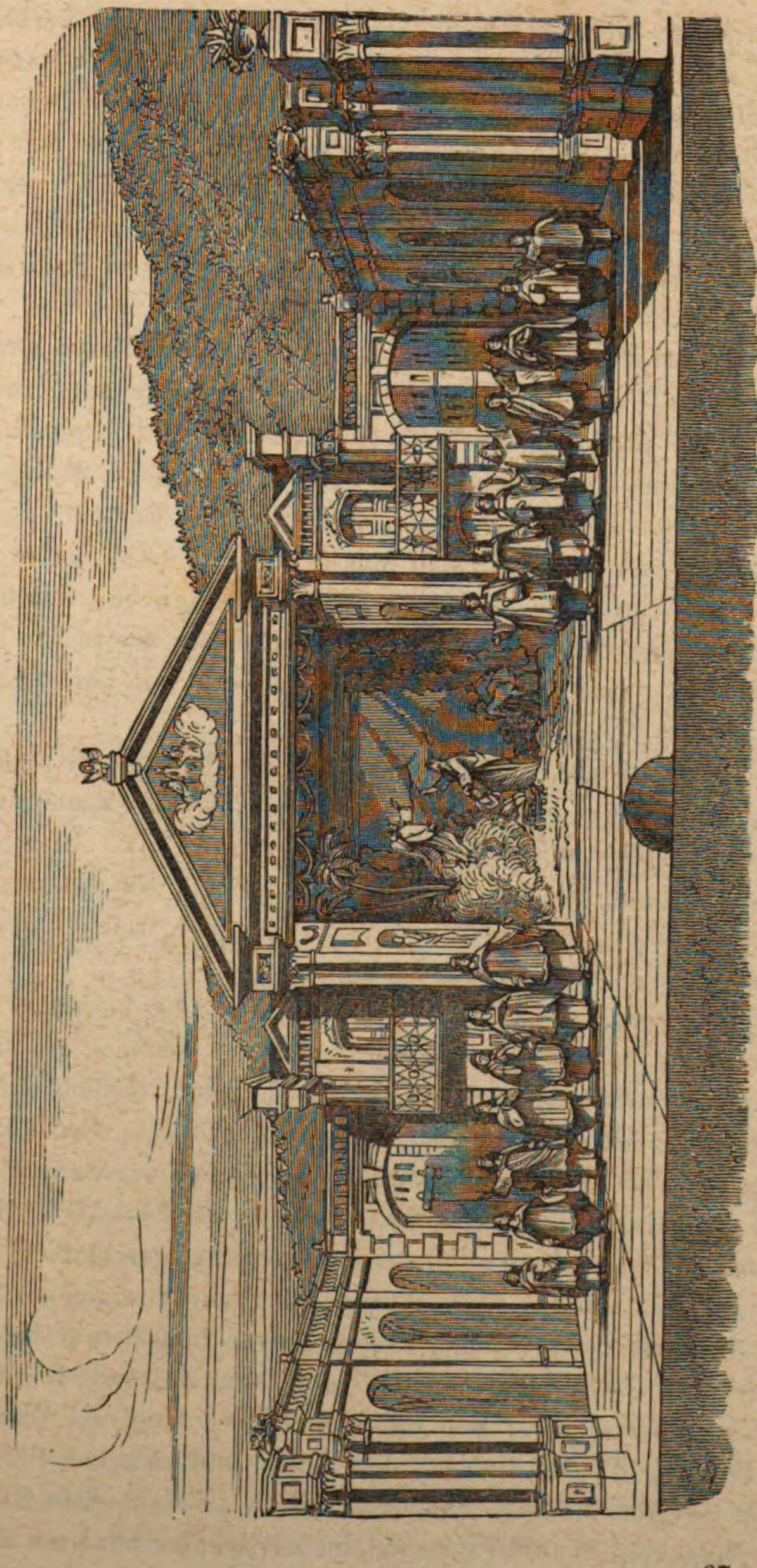


Fig. 175.

obachtet werden; links erscheinen — ein Satyrspiel soll vorbereitet werden — zwei Choristen vor dem bejahrten Dichter oder Chorführer; in der Mitte übt sich ein Flötenspieler; rechts versucht ein Schauspieler sein Kostüm. — Wir schliessen diese kleine Gallerie mit einem freilich verschieden gedeuteten antiken Gemälde (Fig. 174), mit der *Vorlesung eines neuen Drama*'s durch den Dichter und im Kreise der Schauspieler, vielleicht einer neuen «Iphigenie», deren Schutzgöttin den Hintergrund als Statue schmückt.

Der *Tod Christi* war der Stoff des erneuerten christlichen Drama's, der «Mysterien». Die Bühne war verschiedenartig gebaut; zuweilen bestand sie aus drei Stockwerken: Hölle, Erde und Himmel. Anklänge an sie und die antike finden wir in der Bühne *Shakspeare*'s, namentlich in dem in der Mitte derselben erbauten Balkon, der auch als Mauerzinne und Thurm dienen musste und auf zwei Säulen ruhte, zwischen denen eine kleinere, durch Stufen zugängliche, durch einen Vorhang verschliessbare Innenbühne lag; auf dieser wurde das Schauspiel im Hamlet aufgeführt, hier tafelte Makbeth mit Banko's Geist; hier war er zum Morde hinangestiegen.

Eine eigenthümliche, reichen Wechsel, Aufzüge und Gruppenspiel gestattende Schaubühne ist von den Bauern des Oberammergaues zu ihrem *Passionsspiele* aufgeschlagen worden (Fig. 175). Hier ist die innere kleine Bühne wie bei *Shakspeare*, hier sind die Altanen, hier sind die Bogenthore der antiken Bühne, hier der freie Himmel und der landschaftliche Hintergrund derselben.

Die Schweizer, welche die rühmliche Vorliebe besitzen, Bilder ihrer Geschichte im Freien, unter Gottes offenem Himmel, oft am Orte des Ereignisses selbst darzustellen, haben ähnliche, freilich einfachere Bühnen gebaut; ich erlaubte mir, da fast alle grösseren Ortschaften an der Bewegung Theil zu nehmen anfingen, folgende Form vorzuschlagen:

A ist die höher gelegene Bühne, welche in der Linie H.....H durch einen nach beiden Seiten auffliegenden Vorhang geschlossen werden kann; ob sie ganz einfach, vielleicht nur mit Tannenzweigen geschmückt oder mit Dekorationen versehen werden kann, hängt vom Reichthum des Ortes ab. Der vorspringende, mit zwei Stiegen B versehene Bühnenraum, vorne mit einem Rand versehen, kann als Stockwerk, Zinne, Balkon, Thurm dienen. Der tiefer und zwischen Bühne und Publikum gelegene Raum C kann vortrefflich zu komischen Zwischenspielen, Aufzügen, Gefechten verwendet werden; zu letzteren Zwecken

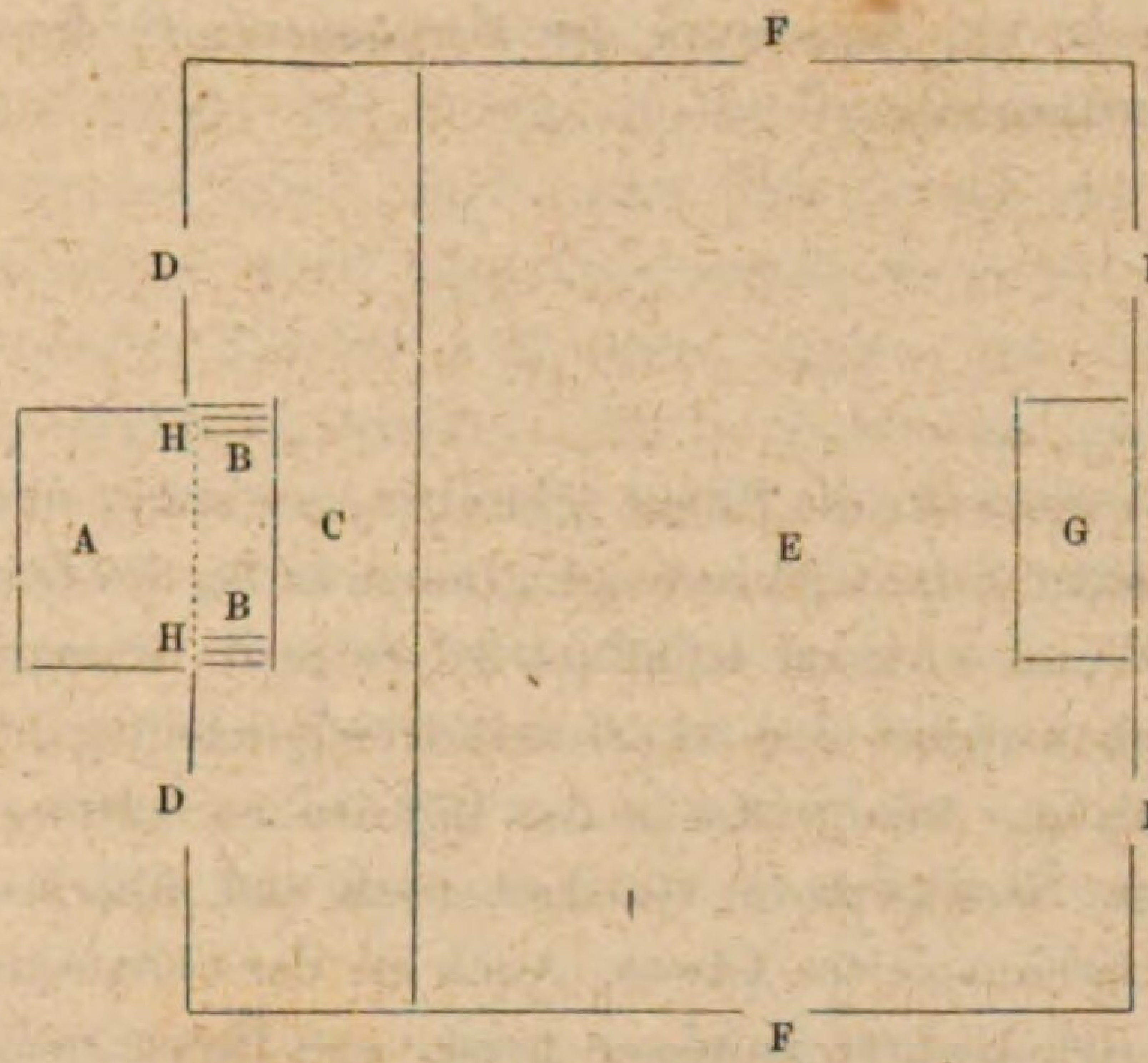


Fig. 176.

dienen die besondern Zugänge D. E ist der Zuschauerraum mit vier Eingängen F. Das Orchester G liegt der Bühne gegenüber. Ich machte den Vorschlag und auch den Versuch, *Lieder, welche vom ganzen Volke nach ausgetheilten Texten zu bekannten Weisen zu singen sind,* in die Zwischenakte zu legen, so den Chor der Alten zu erneuern und die Masse in die Theilnahme am Ganzen zu verflechten.

Möchte doch auch der deutsche Bauernstand von einem solchen Sinne für heimische Geschichte und Dichtung erfasst werden! Möchten Aerzte, Priester, Gebildete aller Stände zu solchen erhebenden, sittlichen und patriotischen Einfluss übenden Versuchen aufrufen!

Die Kunst kehrt in der Schauspielkunst zu ihrem *Anfange*, der bildenden Kunst, zurück und verbindet ihn mit dem *Ende*, mit der Poesie.

Die Schauspielkunst eint Raum und Zeit, vermält alle Künste: Bau, Bild, Farbe, Gruppe, die Natur als Hintergrund derselben, den Ton als Einleitung und Begleitung, das Wort. *Diese* Vereinigung, dieses Zentrum der Künste soll fort und fort von uns gepflegt werden, ohne *Wagner*'s Traum von jenem Kunstwerk der Zukunft, neben dem alle Künste selbstständig zu wirken aufhören würden, zu huldigen.

Jenes Zentrum ist ein *Kunstwerk der Vergangenheit*, der ganzen Vergangenheit des Drama's.

Der Dichter muss für die Bühne schreiben, wirksam, den Gebräuchen des Theaters seiner Zeit entsprechend. Indem er für die Darsteller in ungezwungener Weise wirksam schafft, wird er auch dramatisch schaffen. Er lege dem Schauspieler eine scharf skizzirte Zeichnung hin, gehe aber in der Ausführung, wenigstens in der Bühnenbearbeitung nirgends zu weit. Er ahme *Shakspeare*'s Weisheit nach und überlasse auch der Phantasie des Schauspielers Etwas. Auch er, der Schauspieler, wenn er sich schon an den Dichter anlehnen muss, vom Hause mehr nachschafft als schafft, fühlt *mitten in dem Nachschaffen* den Drang zum *Schaffen* erwachen. Daher kommt es, dass grosse Schauspieler, Virtuosen oft nach erbärmlichen Dingen greifen, nur, weil sie hier Gelegenheit haben, aus einer Anregung selbst etwas zu machen.

Im Durchschnitte findet der Bühnendichter einen *treuen, warmen Freund* am Schauspieler, vor Allem am deutschen Schauspieler, und in der Mehrheit entschiedene Bereitwilligkeit, auf das Bessere einzugehen. Es liegt an den Verhältnissen, an der zu grossen Zahl von Bühnen, an dem zu geringen Opfersinn der Städte, an der Verschwendung für Oper und Ballet, nicht allein an den Schauspielern, wenn unsere Bühne gegenwärtig tief steht.

Die Schauspielkunst ist ein Stiefkind der Aesthetik, auch uns ist es leider durch die beschränkte Zeit nicht gestattet, sie ausführlicher zu begründen. Sie hat ihre Theorie wie jede Kunst.

Als der wahre wissenschaftliche Begründer derselben ist *Rötscher* zu betrachten; Heinrich *Collin* und Rudolf *Gottschall* haben unserer Kunst Lehrgedichte in Briefform (ersterer an Max *Korn*, eine frühere Zierde des Wiener Burgtheaters, letzterer an eine Schauspielerin sich wendend) gewidmet.

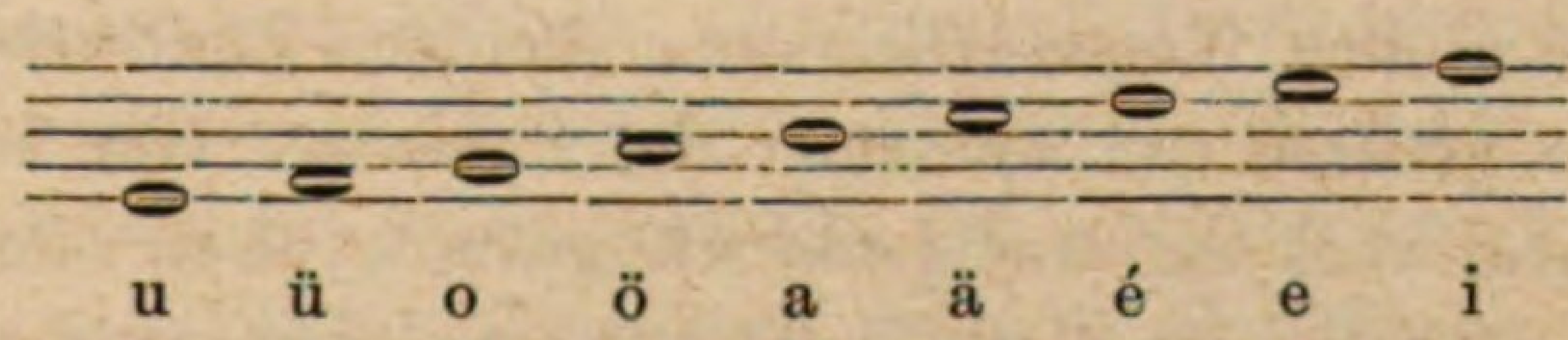
Die Schauspielkunst setzt die Künste des *deklamatorischen Vortrages* und der *mimischen Darstellung* als Grundlage voraus.

Die Deklamation oder Kunstrede hat drei Stufen zu überschreiten; sie muss erstens grammatisch richtig sein, zweitens charakterisirend, drittens personifizirend.

Die erste Stufe, so nothwendig sie ist, so sehr die Verständlichkeit von ihr bedingt, die Schönheit des Tonmaterials durch sie beeinträchtigt werden kann, liegt ausser dem Gebiete der Aesthetik.

Die Deklamation wird *charakterisirend*, wenn wir den Charakter des vorzutragenden Stückes und unser eigenes von ihm hervorgerufenes Gefühl darzulegen suchen. Dazu reicht eine gesunde Stimme, eine dialektsfreie Aussprache, auch die an sich höchst werthvolle Technik des richtigen Athemholens nicht aus. Zunächst wird an die Stimme die Forderung der Kraft und des Wohllauts, einer entsprechenden Höhe und Tiefe (am glücklichsten in der Baritonlage) herantreten. Die Töne werden nun richtig anzuwenden, die einzelnen Theile des Gedichtes und dasselbe im Ganzen in die richtige Thonart zu kleiden sein.

Die deklamatorische Tonleiter kennt fünf *Grundtöne*, die den fünf Selbstlauten u, o, a, e, i entsprechen, und vier *Uebergangs-* oder *Modulationstöne* ü, ö, ä und das halbtönende e der Vor- und Endungssylben.



Da die ausgebildete Stimme zwei Oktaven und nicht blos, wie man nach dieser Tonleiter annehmen möchte, neun halbe Töne umfasst, so ist es selbstverständlich, dass die Intervallen der deklamatorischen Tonleiter grösser sind, als die der musikalischen.

U wird der *Geisterton*, O der *Gebetston*, A der *Lehrton*, E (lang) der *Gesprächston*, I der *Rufton* genannt. Das blose Auf- und Abgehen dieser Tonleiter mit lauter Aussprache kräftigt die Stimme, bekämpft mundartliche Anklänge und hebt eine leichte Heiserkeit.

Der Deklamator hat, ehe er beginnt, für das ganze Stück wie für die einzelnen Theile die richtige Tonart aufzusuchen, d. h. zu prüfen, ob eine Stelle in der Tonlage des O oder A oder I zu sprechen ist. Wir können einen Versuch machen und eine beliebige Stelle in in jedem Ton lesen, werden aber bald sehen, dass nur Ein Ton der richtige ist. Dieser Ton bestimmt die *Tonart*, welche in der Deklamation freilich zahlreichere Wechsel und Uebergänge erlebt als in

der Musik. Hier wird es — zurückgreifend — klar, warum wir es in der Poetik für charakteristisch erklärten, welcher Selbstlaut in einer bestimmten Stelle vorherrsche.

Die Zeit gestattet uns nicht, die Wichtigkeit der deklamatorischen Pause, die Wiederkehr des Tempo's in unserer Kunst, das deklamatorische Crescendo und Decrescendo (der *steigenden* oder *fallenden Klimax*), die *Mittel* der *Betonung* eingehender zu beleuchten. Von dieser sei bemerkt, dass sie *logischen* oder *pathetischen* Ursprungs sein und das hervorzuhebende Wort durch eine Verstärkung des Tones (*intensiver* Akzent) oder eine Erhöhung (*melodischer*) oder eine Dehnung (*protensiver*) auszeichnen kann. Auch ein *Tremolo* der Stimme als eine Art von Empfindungsakzent ist gestattet.

Lehrreich ist was *Rötscher* als *symbolischen Akzent* aufstellt.

Der Ton sucht die im Worte liegende Anschauung abzuspiegeln. Während der Verstand das Wort zum blossen Zeichen macht, führt der künstlerische Vortrag das Zeichen durch die *Betonung* wieder auf das *Symbolische* zurück. Je mehr sich die Rede der dichterischen Darstellung nähert, desto mehr tritt das symbolische Moment vor. Die *erste Stufe* besteht in dem Wiedergeben der, sinnliche Eindrücke malenden Wörter. Sie gehören den Anfängen der Sprache. Hier ist der symbolische Akzent auch am wenigsten schöpferisch, weil hier schon das Wort den Eindruck malt. Hier verfährt man sogar *mässig*, um das Element des Unartikulirten nicht zu sehr hervorzuheben. (Hopp, hopp und Aehnliches in *Bürger*'s «Leonore»). Die *zweite* Stufe malt das in den Kreis der sinnlichen Anschauung Fallende durch den Ton: rauh, weich, scharf, schwer, starr. Ein verwandtes Markiren findet beim Uebertragen auf *geistige Eigenschaften* statt. Der symbolische Akzent besteht nun in der Kunst, diesen Ausdrücken eine solche Farbe zu geben, dass sie sich dem Hörer in ihrer *ursprünglichen* Kraft darstellen.

Der symbolische Akzent erweitert sich auf der *dritten* Stufe dahin, dass er auch den Kreis des ganzen Naturlebens in seinem ununterbrochenen Prozess durch den Ton zur Anschauung bringt, gleichsam das *Werden*, den Prozess selbst durch den Ton veranschaulicht: *grünen*, *blühen*, *welken*, duften, wachsen, wallen, schauern, zittern, beben, zucken.

Die *vierte* Stufe versucht sich an dem Uebersinnlichen, an der Welt der Begriffe. Der *Gedanke* soll durch die Energie des Tons *in*

die Anschauung hinüber geführt werden. Das Wort ist hier *gar keine Stütze, bloses Zeichen.* Bei «Vernunft, Verstand» blicken wir nicht mehr auf die Wurzel zurück; hier legt man nun in Wörter wie: hoffen, fürchten, sagen, die *ganze Fülle der Anschauungen, die sie erwecken,* in Wörter wie *«keusch, züchtig,»* die sittliche Empfindung unserer Seele, in *«namenloses Sehnen»* die Unbestimmtheit und Weite des Gemüths, in «unendliche Liebe» das Unbegreifliche unserer Empfindung.

Die höchste Bildkraft zeigt der symbolische Akzent, wo er die *Summe* der Vorstellungen, die ein Gegenstand erregt, abspiegelt, damit im Zuhörer einen Reichthum von Beziehungen weckt. So sagt *Rötscher*: «Wenn in der *Goethe*'schen Mignon das geheimnissvolle Land als das bezeichnet wird, wo die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht, — so soll der symbolische Akzent auch die Anschauung dieser Gegensätze vor die Seele bringen. Wir wollen, vermittelst des Tones, die geheimnissvolle Myrthe mit ihrer ethischen Beziehung und in dem zur Verherrlichung bestimmten Lorbeer das Symbol des Ruhms an unserem Geist vorübergehen sehen.

Derselbe Gegenstand kann *verschiedene Beziehungen* haben. Daher ist er durch verschiedene Betonung zu bezeichnen: z. B. *Kreuz* (in der Bürgschaft) und Kreuz als Symbol des Christenthums. — *Leben* in sinnlicher, genusslicher Bedeutung oder als Thätigkeit.

Mephisto: Damit Du losgebunden, frei
Erfahrest, was das *Leben* sei.

Vergleiche damit: «Leben heisst Wirken».

Die Tonmalerei kann von der tiefsten Wirkung sein und verräth wie nichts die Phantasie, das Gefühl und die künstlerische Gestaltungsgabe des Vortragenden. —

Die Deklamation wird *personifizirend* genannt, wenn sie die Persönlichkeit verläugnet und in den Charakter übergeht oder den Dichter auftreten und sprechen lässt. Diese erreicht ihren Höhepunkt in der von Ludwig *Tieck* geschaffenen, von *Holtei* und Eduard *Devrient* geerbten, neuestens von *Palleske* und *Nielo* gepflegten Form, der

«dramatischen Vorlesung»,

welche in dem Vortrage eines Drama's durch eine einzige Person und der charakteristischen Wiedergabe der verschiedenen Rollen durch Wech-

sel der Stimmlage, des Tempo's, der Klangfülle, des schönen oder hässlichen, rauhen oder weichen Tones besteht. Jedes Ueberschreiten der Grenze rächt sich, die Mimik der Hand bleibt ausgeschlossen bis auf die dürftigsten Andeutungen; nur Gesicht und Auge dürfen mitsprechen.

Der Reiz der gelungenen dramatischen Vorlesung besteht im Gegensatze zu einer wirklichen Aufführung darin, dass wir dort das Werk in einem einheitlichen Gusse, in der Wiederspiegelung eines dem Dichter verwandten Geistes empfangen. —

Wie die Deklamation einen musikalischen, verlangt die *Mimik* oder Geberdenkunst einen plastischen Sinn; auch sie kennt einen *intensiven*, verstärkenden, einen *protensiven*, durch die Geberde verweilenden, dehnende, kontrastirende, steigende und sinkende Akzente. Die neue Schauspielkunst hat das mimische Element höher entwickelt und einen *Immermann* die Befürchtung aussprechen lassen, dass das rednerische unter demselben leiden möge. *Derrion* hat versucht, die flüchtige mimische Kunst durch eine *Mimographie* festzuhalten, wie eine *Choreographie* den Tanz durch Linien bezeichnen will.

Die Schauspielkunst ist die flüchtigste, aber auch in ihrer Wirkung lebendigste.

— Schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meissels, der Gesang
Des Dichter's nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.

Diese Kunst ist eine höchst schwierige, voll grosser Anforderungen an die körperliche und geistige Begabung; verlangt sie doch schon bei *Platon* dieselbe Begeisterung, die der Dichter empfand, eine Reihe von Studien, umfassende Menschenkenntniss und eine selbstsuchtslose Verleugnung des Ich zum Besten des Ganzen von demselben Individuum, das doch mit seinem ganzen Ich hintreten muss. Unser Grundsatz des *Idealrealismus* erfüllt sich hier in hoher Wahrheit, als Kompass zwischen leerer pathetischer Idealität und verletzender, einseitig verstandesmässiger, das Leben roh kopirender Realität, zwischen trun-

kener Begeisterung, die den Zügel der Selbstbeherrschung verliert, und kalter Berechnung, welche die Rolle aus Mosaiksteinchen zusammensetzt. Letztere Richtung herrscht heute vor, überhaupt das virtuose wie in der Musik, ein Vordrängen persönlichen raffinirten Effekts auf Kosten der Dichtung. Möge auch in dieser, durch die Unsitte des Gastspielwesens beförderten Virtuosität die Prophetie einer erhöhten, grössere Ansprüche an die Schauspieler machenden Dramatik liegen.

Rötscher hat seit Jahren die Gründung einer *Theaterschule* nach Art der Kunstakademieen betrieben. Wenn schon der gefeierte Mime Ludwig *Löwe* ruft:

„Theaterschule? sag' mir mein Freund,
Was Mancher damit will und damit meint.
Gibt's für den Lai'n, dem Kunst den Busen schwellt
Wol eine bess're Schule als die Welt?"

haben wir dem Berliner Dramaturgen stets beigepflichtet; eine Theaterschule kann kein Talent geben, aber ziehen und namentlich wissenschaftliche Studien unter den Schauspielern begünstigen. Diese Kunst braucht auch nicht so sehr flammende Sterne als brauchbare Lichter, geeignet, ein Dichterwerk zu illustriren; dieses fleissige, der Kunst mit Ernst und Treue ergebene Mittelgut von Talenten wird gerade in Theaterschulen die rechte Zucht erhalten; das Genie kann sie entbehren, wird sie aber ohne Schaden mitdurchmachen.

Würde unser Theater eine Art viereckigen Schachbretts sein, auf dessen vier Seiten die Zuschauer sässen, so würde der Verkehr der Schauspieler unter sich an Natürlichkeit gewinnen; jetzt spielen sie meist zum Publikum hinaus, und man kann es oft erleben, dass ein Angeklagter oder ein Feldherr Richtern und Truppen den Rücken kehrt, um die Zuschauer seine Mimik nicht verlieren zu lassen. Der grosse Künstler — ich nenne einen Ludwig *Dessoir*, diese vereinsamte Künstlergrösse, wie Keiner voll Pietät für den Dichter — wird hier lieber sich als die Wahrheit opfern.

Es ist charakteristisch, welche Fächer auf der deutschen Bühne gegenwärtig blühen. Vor Allem das *Charakterfach*, die scharf realistische Zeichnung. (*Davison*, *Lebrun*, *Haase*, *Lewinsky*, *Grunert*, *Döring*, *Lange*, *Jaffe* u. A.) Dem entspräche im weiblichen Kreise die *Salondame*, leider oft nur die Trägerin einer schönen Toilette.

(Die *Bärndorf*, die *Kierschner* gastiren nur auf Lächeln und Kleider.) Die *Gossmann* hat den «Backfisch» in den Vordergrund gedrängt. Der Backfisch ist ganz reizend, aber blüht nur ein Par Jahre. Den Helden hat Frau *Birch-Pfeiffer* auf der Seele. Sie hat ihn zum *schönen Manne* gemacht und zum Schreien verführt. (*Hendrichs*). Die deutsche Bühne ist bereits sehr arm in diesem Fache. Karlsruhe besitzt an *Schneider* einen Vertreter desselben von gegenwärtig sehr seltenen Mitteln.

Zwei Fächer sind in unserer, an Pathos sehr arm gewordenen Zeit mit dem Aussterben bedroht: Der sogenannte *Heldenvater* — wo ist die Hoheit eines Wallenstein, die milde Weisheit eines Nathan, die Kraft der Ruine eines Odoardo, der antike Römer? — und die *Heldenmutter*, die Heroin: Orsina, Milford, Phädra, Elisabeth, Iphigenia? Ich wüsste hier einen Namen zu nennen (Johanna *Lange* in Karlsruhe), von dem ich wünschte, dass seine Trägerin sich schon jetzt, in voller Kraft ganz auf dieses Gebiet beschränkte: das kommende Jahrzehend wird ihn dann unter die ersten Namen der deutschen Bühne zu schreiben haben.

Aber der einzelne Schauspieler, so gross er ist, er ist nur eine einzelne Rolle; das fühlt der Beste und immer mehr. Er fühlt, dass er immer nur ein Bruchstück schafft. Ueberwinde er diese Melancholie, die an sich nicht unberechtigt ist, und füge er sich opferfähig in das Gesammtgemälde. *

Dieses malt ein unsichtbarer Künstler, der Dramaturg, der Regisseur, der das ganze Werk mit Verstand, mit Liebe, mit Phantasie in sich aufgenommen hat, um es neu wieder herzustellen, alle an die rechte Stelle, bei Besetzung von Rollen oft selbst die Schwächen seiner Mitglieder zu verwerthen weiss. Haben wir viele solche Bühnenleiter, viele solche, der ganzen Riesenaufgabe gewachsene unsichtbare Künstler?

Sokrates bemerkt bei Xenophon, dass ein guter Schauspieldirektor auch ein guter Heerführer sein könne; er will damit sagen, dass er Alles zu übersehen, immer das Ganze im Auge zu haben, jede Kraft am rechten Orte zu verwenden, das Verdienst hervorzuheben, Ver-

* Wie bei jedem Bilde, bei Holzschnitten ist es auch hier nicht gleichgültig, was rechts, was links geschieht. Dasselbe Bild, im Spiegel gekehrt, macht eine ganz verschiedene Wirkung. Wir sind in der Bezeichnung „rechts“ und „links“ auch unsicher, ob vom Schauspieler oder Zuhörer. Der Franzose unterscheidet ganz bestimmt: „côté cour“ und „côté jardin.“

trauen, Gehorsam und Begeisterung zu erwecken verstehen muss. Unterordnung, aber nicht Unterdrückung. Dem selbstschöpferischen Talente muss immer noch ein angemessener Spielraum geöffnet werden. Er hat eine grosse, schwere und erst in der Geschichte vielleicht dankbare Rolle. Er soll ein Mensch sein und doch nie eine Schwäche zeigen, er soll Konzessionen machen und doch sein Prinzip halten. Wohl ihm, wenn ihm äussere Verhältnisse es ermöglichen, wenn er nicht mitten im Wirken seinen Bau zusammenstürzen sieht, wenn ihn keine Hemmnisse ermüden und er mit immer gleicher Frische seiner hohen, volkserzieherischen Sendung leben kann.

Man nimmt keinen Dichter oder Schauspieler, um eine Schwadron zu kommandiren; sie würden eine klägliche Rolle spielen. So haben — allen Dilettanten gegenüber — Karl *Immermann* und Eduard *Devrient*, auch *Dingelstedt* in Weimar bewiesen, dass nur der dramatische Dichter oder der Schauspieler die Bühne leiten könne. Leider sind es vereinzelte Sterne.

—— • ——

Das Drama und das Theater, als die Spitze der Kunst, veranschaulicht vielleicht am Besten die Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen die Künste gedeihen und verfallen.

Thatenarme Zeiten begünstigen die Philosophie, aber nicht die Kunst. Sie bedarf allgemeiner Begeisterung als belebenden Hintergrundes; sie bedarf eines aufblühenden nationalen Lebens; denn die Phantasie ist eine Völkergabe: auf der Masse des Volkes als seinem Piedestale erhebt sich, von jener getragen, der individuelle Künstlergeist.

Zeiten politischer Unterdrückung, wie wilder Anarchie werden keine gesunde Kunst besitzen; der Druck nährt die Tendenzrichtung in einer Weise, in welcher sie die Grenzen der Schönheit überschreitet. Nur ein kräftiges, Arbeit, Arbeit eines *ganzen* Volkes erforderndes, besonnenes, freies Vorwärtsstreben ist von einem *Shakspeare*'schen Drama begleitet. *

* Das Werk, welches dieser „Vorschule" folgen soll, meine „Weltgeschichte der Kunst", welche alle Künste in ihrem Werden *gleichzeitig* behandeln, sie nur als *Eine* Kunst betrachten soll, wird diese stets auf einem weltgeschichtlichen Hintergrunde entrollen und als die *Ausstralung* des *gesammten staatlichen, religiösen und gesellschaftlichen Lebens* erscheinen.

Dass alle Kunst im Zusammenhange mit der Zeit schafft, mit den politischen Einflüssen, zeige Ihnen schon die Oper des neunzehnten Jahrhunderts.

Das napoleonische Kaiserreich erzeugte die imperialistische, kriegerische, an Römerglanz und Triumphen reiche Oper *Spontini's*. —

Die Zeit der Reaktion von 1815 — 1830 betäubte sich mit der süssen Melodie des in seiner Art auch genialen Rossini.

Das erwachende Deutschthum spiegelt sich in *Weber's* wahrhaft nationalen Werken.

Die Julirevolution, gewitterschwül, bestieg mit *Meierbeer* und *Auber* (Stumme von Portici) trotz Textveränderungen aufregend und aufwühlend selbst die zahmgewordene deutsche Bühne. Es war kein deutscher Freiheitssinn, er durfte sich nicht regen, es war ein fremder revolutionärer Geist, den unsere Jugend mit heisser Begierde trank — aus Musik trank.

Vor und nach 1848 sehen Sie *Lortzing* und *Wagner*, dort den musikalischen Philister, hier den musikalischen Wühlhuber.

Und blicken wir auf die jüngste Zeit . . .

Eine Reihe Drama liegen vor uns. Welche Hoffnungen haben sie in die Welt begleitet! Sah nicht jeder dieser Bühnendichter zu dem Lorbeer empor, den Melpomene seit *Schiller's* Tod in ihrer Hand zurückbehalten hat? Junge, oft edle, immer strebende Geister sind es, die zu ihrem Dienste herbeieilen; der Aufschwung der letzten Jahre ist unverkennbar und geht — lehrreich genug — mit dem Wiedererwachen des politischen Geistes der Nation Hand in Hand. Nimmer möchte ich von neuen Versuchen zurückhalten, wenn wahrer Drang sie hervorruft. Man könnte zwar sagen: Wir haben ja herrliche Dramen, aus der Feder grosser Meister, wie wir mustergültige Werke in allen Künsten besitzen. Wozu meisselt Ihr also noch immer am spröden Marmor herum? warum wischt Ihr nicht lieber die Palette ab und werdet etwa — ehrliche Photographen? wozu sind diese symphonischen Dichtungen *nach Beethoven*, diese an Verwandlungen reichen und an Charakteren armen Trauerspiele *nach Shakspeare?* Genügt denn der überlieferte Schatz der Klassiker nicht, die Epigonen künstlerisch zu rühren und zu erheitern? — Verargt man es mir, wenn ich diese Frage verneine? Wir sind Erben der Vergangenheit und nehmen die Kunstschätze aller vorangegangenen Geschlechter jubelnd in Empfang; aber wir sind auch Kinder der Gegenwart, eine Gegenwart selbst, eine

Zeit — und haben einen bestimmten *Zeitinhalt*, der von der Philosophie begriffen und von der Kunst veranschaulicht sein will. Mögen die Versuche auch mangelhaft sein, mit dem ewig gültigen Masstab gemessen; sie genügen aber vielleicht doch ihrer Zeit und finden, wenn auch nicht in der Kunst-, doch in der Kulturgeschichte ein bescheidenes Plätzchen.

—— • ——

Ich breche ab. Nur Ein Schlussthema: «Kunst, Wissenschaft, Religion» steht noch zurück.

Wir hatten der Kunst die Bedeutung zugeschrieben, eine *zweite Schöpfung*, eine *Wiedergeburt der ersten*, des *göttlichen Kunstwerkes* aus dem Geiste des Menschen heraus zu sein. Alle Künste rangen darnach, alle suchten das Universum von dieser oder jener Seite aufzufassen; eine unter sich zusammenhängende Reihe von Versuchen ging an unserm Auge vorüber. *Endlich* gelang es uns im Drama und vor Allem im Theater unter dem Herbeirufe aller Künste ein umfassendes Bild des Weltalls zu schaffen.

Die Aufgabe ist gelöst.

Hier angelangt blicken wir auf unsern Eingang zurück.

Vom Drama des Künsters zurückkehrend, blicken wir auf das Urbild, auf das Riesendrama Gottes und, des Rufes gewärtig, auf die Rolle, die er uns in seinem Welttheater anvertraut.

Goethe: Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion;
Wer jene beide nicht besitzt,
Der habe Religion.

Die Philosophen haben den drei Genien der Menschheit «Religion, Kunst, Wissenschaft» bald jene, bald diese Rangordnung angewiesen. *Hegel* stellte die Kunst zu unterst, die Religion in die Mitte, die Philosophie zu oberst. Bei *Vischer* steht die Religion zu unterst; sie erzeugt die Kunst; aus der Kunst steigt als das Höchste auch hier die Philosophie empor.

Für uns sind Kunst und Philosophie *gleichen Ranges*.

Bevor wir aber der Religion ihre Stelle nach unserer Ueberzeugung anweisen, gestatten Sie mir, Sie daran zu erinnern, dass ich jede Ge-

meinschaft mit dem Pietismus und Ultramontanismus abgelehnt und mich auf einen freien philosophischen Standpunkt gestellt hatte. An diesem Bekenntnisse halte ich heute noch fest. Und aus ihm heraus stellen wir über Kunst und Philosophie — die Religion, das unmittelbare Leben *in*, das Handeln *aus* Gott. Die Begeisterung für das Ideale, der Enthusiasmus der That — diese Religion verbindet den Forscherblick des Philosophen und die schaffende Kraft des Künstlers.

Mit ihr kehren wir zu unserm Ausgangspunkte zurück, zum höchsten schöpferischen Geiste, den wir nicht schöner feiern können, wir erkannten es, als durch eigenes Schaffen, durch eigene lebensfreudige That, — zu *Gott.*

Schluss des Werkes.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Ich erlaube mir, noch zwei Aussprüche der hiesigen Presse dieser Ankündigung anzufügen.

Die ,,Karlsruher Zeitung" Nr. 94 sagt:

Karlsruhe, 21. Apr. Gestern Abend hat Hr. Prof. Dr. Eckardt seine Vorlesungen über Aesthetik geschlossen. In den verhältnissmässig wenigen Stunden, die ihm zu Gebot standen, konnte er selbstverständlich nicht daran denken, in dem weiten Gebiete seiner Wissenschaft bei allen Einzelheiten mit Umständlichkeit zu verweilen, und musste sich daher darauf beschränken, das Hauptsächliche von dem minder Wichtigen zu trennen, jenes eingehender, dieses flüchtiger zu behandeln, das Ganze aber zu einem möglichst symmetrisch geordneten Gesammtbild abzurunden. Dabei blieb keine Frage von irgend welchem Belang unberührt. Sichtlich kam es Hrn. Dr. Eckardt in erster Linie darauf an, eine prinzipiell feste Grundlage zu legen und auf ihr eine Leuchte anzuzünden, die ein gleichmässiges Licht auf das Grosse wie das Kleine, das Ganze wie die Theile würfe. Er fand dieselbe in seiner metaphysischen Gottes- und Weltanschauung, die er — übereinstimmend mit einer Anzahl namhafter philosophischer Denker der neuern (nachhegel'schen) Zeit — eine theistische nennt, im Unterschiede und Gegensatz zu der pantheistischen und der deistischen. Ihr Grundgedanke zog sich durch den ganzen Verlauf seiner Vorträge, bildete deren Anfang und Ende. Aus ihr ergab sich jener Realidealismus, den der Redner in seiner ganzen Kunstauffassung durchführte, sowohl in dem rein theoretisirenden ästhetischen Theil, als in der kunstgeschichtlichen Betrachtung und in der Idee von dem Kunstwerk der Zukunft. Er erhob denn auch den Vortrag nicht selten zu zündender Wärme und bot zugleich das Mittel zu einer möglichst konkreten und fasslichen Darstellung, bei allem Bestreben, auf der vollen Höhe des philosophischen Gedankens zu bleiben.

Die Aufgabe, die Eckardt sich gestellt hatte, war offenbar keine leichte; hatte er doch ein Auditorium vor sich, welches die verschiedenartigsten Bildungs- und Auffassungsstandpunkte repräsentirte, darunter Männer, deren Namen in der Wissenschaft und Kunst einen sehr klingenden Namen haben. Mögen diese Verschiedenheiten auch in dem Urtheil über das Gehörte oder doch einzelne Theile desselben sich reflektiren, so wird doch Jeder, der den Vorlesungen bis an's Ende beigewohnt hat, gern den wissenschaftlichen Ernst, die sittlichen Zielpunkte, die warme Hingabe des Vortragenden an den Gegenstand seiner wissenschaftlichen Forschung anerkennen, und er wird zugeben, die mannichfachsten höhern Anregungen aus diesen Stunden mit fortgenommen zu haben. Hr. Prof. Eckardt gedenkt die jetzt dargestellte Kunstauffassung in den nächsten Wintern in Vorlesungen über die ältere und neuere Kunst kunstgeschichtlich durchzuführen.

Der grossh. Hof beehrte diese Vorträge von Anfang bis zu Ende mit seiner Gegenwart.

„Die Badische Landeszeitung" Nr. 96 spricht sich ähnlich aus:

Karlsruhe, den 21. April. Herr Professor Eckardt hat die Folgenreihe seiner 20 Vorlesungen über Aesthetik letzten Montag beendet. Es gelang dem rasch beliebt gewordenen Aesthetiker, seinen Zuhörerkreis in ständiger, warm angeregter Aufmerksamkeit durch die Pfade der Künste zu der Anschauung der einen, untheilbaren, göttlichen Kunst zu führen. Mit bedeutenden, bis zur neuesten Forschung heraufreichenden Vorstudien vereinigte der Vortragende eine geistvolle, selbstständige Kunstbetrachtung und bekundete den seltenen und darum doppelt erfreulichen Muth bestimmter, mit Energie betonter Folgerungen auf den einzelnen Kunstgebieten. Eine seltene Gabe der Rede gehört zu den mächtigsten Anziehungsmitteln des Vortragenden. Mit beredter, oft gluthvoller und hinreissender Sprache wusste Eckardt in entscheidenden Fragen seinen Hörerkreis für die von ihm vertheidigte Anschauung zu erwärmen und in solchen Augenblicken auch in den letzten Vorlesungen noch für die skizzirende Kürze zu entschädigen, zu der ihn die karg bemessene Zeit unerbittlich nöthigte. Durch die Eigenschaften seines Wissens, seiner ästhetischen Ueberzeugungstreue und seiner Rednerbegabung ist es Eckardt gelungen, einen weiten Kreis verlässiger Freunde dauernd zu gewinnen, die sich wahrhaft freuen, von ihm geführt in einigen Monaten auch die Pfade der Kunstgeschichte zu beschreiten. In dem schön-wissenschaftlichen Leben unserer Stadt erscheinen diese Vorlesungen als eine höchst erfreuliche, unverhoffte Bereicherung von der mächtigsten Einwirkung auf das ästhetische Verstehen und Empfinden des grossen Publikums.

Wir fügen noch bei, dass die Vorträge im Drucke den behandelten reichen Stoff in bedeutend erweiterter und alle Fragen erschöpfender Weise vorführen werden.

Der Verleger.

W. Hasper'sche Hofbuchdruckerei in Karlsruhe.

W. Hasper'sche Hofbuchdruckerei in Karlsruhe.

Hausler.

S. 142 flinking
Abm.

231 ff.
241
264 u. ganz
[illegible]
279, 282 f.

288
Anzeige!

354, 361

364!

(376) 391, 393
396
(382) 401, 402
394
429
430